This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

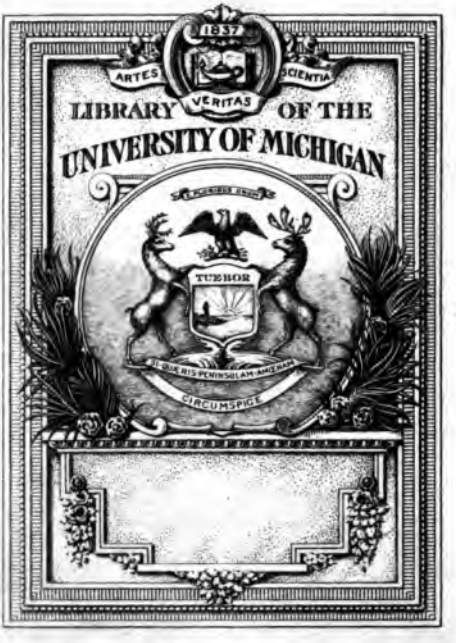
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

B 979,635


1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
CIRCUMSPICE

842
S247

Das moderne

Drama der Franzosen

in seinen Hauptvertretern.

Mit zahlreichen Textproben aus hervorragenden Werken von

Augier, Dumas, Sardou und Pailleron

von

Dr. Joseph Sarrazin.

Stuttgart

(vormals Jena).

Friedrich Frommanns Verlag (E. Hauff)

1888.

Gewicht des broschierten Exemplars ca. 450 Gramm.

Nr. 679

des Friedrich Frommannschen Verlags.

Dem Andenken

meines teuren Vaters

Thadée Sarrazin, Dr. jur. etc.

† zu Dijon, 3. April 1868.

.... Admiratione te potius et — si natura suppeditet, — aemulatu decoremus.

Tacitus, Agricola, 46.

385940

INHALT.

Erster Abschnitt.

Die Vorläufer des sozialen und Sittendramas. Seite 1—50

Kap. I. Das bürgerliche Drama von Diderot und Beaumarchais . 3
Kap. II. Das Drama der Romantiker 13
Kap. III. 1. École du bon Sens 37
2. Scribe und Consorten 45

Zweiter Abschnitt.

Das zeitgenössische soziale und Sittendrama. 51—319

Kap. I. Émile Augier 55
Textproben aus Augiers Dramen 97
(„*Les Lionnes pauvres*“ IV. 7 und 8; „*Les Effrontés*“ III. 1—5; „*Le Fils de Giboyer*“ I. 7, III. 16; „*Les Fourchambault*“ II. 1, V. 5—7.)
Kap. II. Alexandre Dumas fils 133
Textproben aus Dumas' Dramen 176
(„*L'Ami des Femmes*“ I. 5, III. 2; „*La Princesse Georges*“ II. 1; „*L'Étrangère*“ I. 2, 3; Aus der Vorrede zu „*La Femme de Claude*“.)
Kap. III. Victorien Sardou 209
Textproben aus Sardous Dramen 252
(„*Fernande*“ II. 10—13; „*Divorçons*“ I. 7, III. 4.)
Kap. IV. Édouard Pailleron. — Halévy und Meilhac. — Émile Zola 273
Textproben aus Pailleron 298
(„*Le Monde où l'on s'ennuie*“ II. 1; III. 4—9. Gedicht zu „*les Faux Ménages*“.)
Register 321

Vorwort.

Kein Teil der Litteratur, jenes Spiegelbildes des geistigen Lebens einer ganzen Nation, ist von unmittelbarerem Einfluss auf die Massen als das Drama, nichts vermag den dichterischen Gedanken greifbarer und ergreifender zu verkörpern. *De tous les engins de la pensée humaine*, sagt Augier in der Préface zu „*Les Lionnes pauvres*“, *le théâtre est le plus puissant*. Daher ist das Studium des sozialen und Sittendramas der Franzosen nicht bloss für den Kulturhistoriker künftiger Geschlechter, sondern für jeden denkenden Zeitgenossen von grosser Bedeutung. Wer z. B. die Dramen Dumas' des Jüngeren mit Verständnis gelesen hat, der wird die gegenwärtige Entwickelung der Dinge in Frankreich, die krankhaften Zuckungen des fiebernden Volkes voll Mitleid ansehen und vor pharisäischer Geringschätzung des schwer ringenden Nachbarn bewahrt bleiben.

Gebildeten Lesern Ideengehalt und Tendenz der wichtigsten zeitgenössischen Bühnenwerke der Franzosen zu übermitteln, das allmähliche Entstehen des „Salondramas“ aus bescheidenen Anfängen zu zeigen, ist der Zweck dieses Buches. Da weder Robert Prölss in seiner gross angelegten Geschichte des neueren Dramas (II. Bd. 1. Hälfte, das neuere Drama in Frankreich, Leipzig, 1881), noch die populären Litteraturgeschichten von Ed. Engel (2. Aufl. Leipzig 1888), oder von Bornhak (Berlin, 1886) mit genügender Ausführlichkeit auf die Träger des für die Bühnenlitteratur aller Kulturvölker massgebenden neueren französischen Theaters eingegangen sind, so dürfte die vorliegende Arbeit keine überflüssige sein. Was Paul Lindau (Aus dem litterar. Frankreich, 2. Aufl., Breslau 1882) für Augier, was Rud. Gottschall (Vgl. Nord und Süd, Juni 1887) für Sardou geleistet, dies hat der Verfasser für das gesamte moderne Drama der Franzosen unternommen.

Der gegenwärtige Zeitpunkt ist für eine zusammenhängende Darstellung dieser Art besonders günstig. Augier schweigt, Dumas ruht sich aus, Sardou verfertigt nur noch Bravourrollen für einzelne Künstlerinnen, Pailleron dürfte wohl nach dem halben Erfolg von „*La Souris*“ wieder eine längere Pause eintreten lassen, Zola, der unfehlbare Zeus von Médan, ringt immer noch nach der Formel des Dramas der Zukunft, — und ein namhafter neuer Dramatiker ist in den beiden letzten Jahrzehnten nicht erstanden. Wir scheinen demnach an einem Ruhepunkt angelangt zu sein, der zu einem kritischen Rückblick einlädt.

Der Verfasser dieses Buches hat die epochemachenden Dramatiker und ihre sämtlichen Stücke eingehend behandelt, von den Grössen zweiten Ranges aber bloss diejenigen gestreift, die mitten in der litterarischen Bewegung gestanden. Darum blieben die Lustspieldichter und selbst Autoren wie Feuillet, Labiche, Gondinet u. a. ausser Betracht. Ihnen soll später eine gesonderte Betrachtung zu teil werden. Die grösseren Abschnitte aus Hauptwerken der vier bekanntesten Dramatiker, welche auf Anregung des Verlegers aufgenommen wurden, dürften als Illustrationen zu unseren anspruchslosen Skizzen von den meisten Lesern sicherlich willkommen geheissen werden.

Offenburg i. B. im Mai 1888.

Prof. Dr. **Joseph Sarrazin.**

ERSTER ABSCHNITT.

DIE

VORLÄUFER DES SOZIALEN UND SITTENDRAMAS.

Kapitel I.

Das bürgerliche Drama von Diderot und Beaumarchais.

Wenn man Lessing als den Zerstörer des Nimbus ansieht, der die klassische Tragödie der Franzosen fast zwei Jahrhunderte umgab, so pflegt man zu übersehen, dass dem deutschen Kritiker ein Franzose vorangeschritten war. In der Hamburgischen Dramaturgie deutet Lessing mehrfach an, wie viel er dem Franzosen Diderot (1713–84) schuldet, ja er erklärt in der Vorrede zu der 1781 erschienenen zweiten Auflage seiner Übersetzung der Theaterstücke desselben rückhaltlos, dass er Diderots Muster und Lehren seine Geistesrichtung verdanke *). Seit Aristoteles hatte sich (nach Lessing) kein philosophischerer Geist mit dem Drama beschäftigt. Goethe betrachtet den kühnen Encyclopädisten als einen echt deutschen Geist: „er ist in allem, was die Franzosen an ihm tadeln, ein echt deutscher Mann".

Diderots Opposition gegen die herkömmliche Poetik hängt mit seinem allgemeinen Streben zusammen, alles Bestehende auf seinen

*) Vgl. die vortreffliche Ausgabe der Hamb. Dramaturgie von Schröter und Thiele (Halle, 1877), Einleitung pag. LXXIV; 85. Stück, Anm. 10 und ff. — Joret: la Litt. allem. au 18e siècle dans ses rapports avec la litt. frç. et la litt. angl., pag. 21 ff. — Cl. Humbert, Lessings Stellung zur frz. Litteratur, im Archiv f. Littgesch. II. 450. — Diderot geb. 1713, ein Messerschmiedssohn aus Langres, hat auf seine ganze Zeit fast ebenso grossen Einfluss ausgeübt wie Voltaire. Von der Vielseitigkeit seines Geistes und von seiner unglaublichen Arbeitskraft zeugt das Riesenwerk der *Encyclopédie* (35 Foliobände), das er trotz aller Hindernisse in zwanzig Jahren zustand brachte. Der Kritiker Sainte-Beuve nennt Diderot *la tête la plus allemande de la France.*

wahren Wert zurückzuführen und auf allen Gebieten mit dem Schlendrian zu brechen. Er wirft der klassischen Tragödie und dem klassischen Lustspiel Mangel an Wahrheit, an Feuer, an Genie und an Erfindung vor und urteilt mit der ihm eigenen Bitterkeit über die Klassiker ab. „Wir Franzosen haben es an nichts fehlen lassen“ schreibt Diderot (vgl. Hamb. Dram., 59. Stück), „das Drama gründlich zu verderben. Wir haben von den Alten die volle prächtige Versifikation beibehalten, die doch nur für Sprachen von sehr abgemessenen Quantitäten, nur für weitläufige Bühnen, für eine in Noten gesetzte und mit Instrumenten begleitete Deklamation passt. Ihre Einfachheit der Verwickelung und die Wahrheit ihrer Gemälde haben wir aufgegeben.“ Für die Worte dieses Bundesgenossen sollte Lessing mit scharfsinnigen Argumenten den Beweis führen.

Über das klassische Lustspiel sitzt Diderot ebenso unbarmherzig zu Gericht. „Welches ist der Inhalt unserer Lustspiele?“ ruft er aus, „Doch immer eine Heirat, welche durch Väter, Mütter oder Verwandte, durch Leidenschaft, Eigennutz oder andere allbekannte Ursachen durchkreuzt wird. Vater und Mutter betrüben sich, die Kinder verzweifeln, alles im Hause ist voll Unruhe, Verdacht, Klagen, Zank und Furcht etc. etc.“

Im Zusammenhang damit fordert er Lebenswahrheit, weil nicht die durch Wohlanständigkeit gemilderte, sondern die rückhaltlose Leidenschaft, welche als einzige Grenze das Mass der ihr innewohnenden Kraft kennt, Aufgabe der dramatischen Darstellung bildet. „Nur das Wahre gefällt und rührt“, sagt die Favoritin in den *Bijoux indiscrets**). „Ich weiss auch, dass die Vollkommenheit eines Schauspiels in der so genauen Nachahmung einer Handlung besteht, dass der ohne Unterbrechung betrogene Zuschauer bei der Handlung selbst gegenwärtig zu sein glaubt.“ Nach Diderot hätte die Tragödie Individuen, die Komödie dagegen ganze Gattungen von Menschen darzustellen, weshalb nicht mehr die Charaktere, die

---

*) Sonderbarerweise hat Diderot, der sich allerdings in Paradoxen gefällt, mehrere Hauptlehren seiner Dramatik in den unflätigen Roman obigen Titels hineinverflochten. Lessing meint, ein kluger Mann sage öfter erst mit Lachen, was er hernach im Ernst wiederholen will. (Hamb. Dramaturgie, 84. Stück ff.)

übrigens nahezu erschöpft seien, sondern die Stände von der ernsteren Komödie dargestellt werden müssten. Dieser unrichtigen Forderung kann man durch den Hinweis darauf entgegentreten, dass der jeweilige Vertreter eines Standes ja auch einen individuellen Charakter besitzt (Hamb. Dram., 86. Stück).

Im Komischen und Tragischen erschöpft sich das Dramatische keineswegs. Wie der Mensch nicht abwechselnd zwischen Trauer und Freude schwebt, sondern meist in einer mittleren, aus beiden gemischten Stimmung sich befindet, so muss (nach Diderot) in der dramatischen Kunst eine Zwischengattung hergestellt werden, welche die Mischung des Ernstes mit dem Heiteren zum Ausdruck bringt. In dieser zu schaffenden Mittelgattung ist die Spitze aller Dramatik enthalten.

Keine der bereits bestehenden vier Gattungen genügt den Anforderungen von Kunst und Leben, weder das heitere Lustspiel (*comédie gaie*), welches Thorheit (*le ridicule*) und Laster geisselt, noch das ernsthafte Lustspiel (*comédie sérieuse*) mit den Darstellungen von Tugend und Pflicht, noch auch die beiden Arten der Tragödie, welche einerseits unsere häuslichen Unglücksfälle (*la tragédie domestique*), andrerseits die öffentlichen Katastrophen und das Unglück der Hochgestellten (*haute tragédie*) zur Darstellung bringt. Für die Mittelgattung des pathetischen oder Rührdramas eignet sich der Schwung der Verse nicht, das neue Drama muss in Prosa geschrieben werden*), um den gespreizten Ton zu verlieren.

Einen grossen Fortschritt in der Technik des Dramas bezeichnete Diderot's Forderung einer malerischen Darstellungskunst, sowie einer Reform der herkömmlichen Bühneneinrichtung und des schauspielerischen Vortrags.**) Statt der konventionellen Deklama-

*) Diderot ist nicht der erste, der für das ernste Drama die Prosa einführte; sein Vorgänger Destouches (1680-1754) hatte mehrere Stücke in Prosa geschrieben. — Cf. Wetz, Die Anfänge der bürgerlichen Dichtung des XVIII. Jahrh., Worms 1885. — Schoepke, Destouches et son Théâtre. Programm der Realschule zu Leipzig, 1886.

**) „Wir reden in unseren Schauspielen zu viel und folglich spielen unsere Acteurs zu wenig. Wir haben die Kunst, welche die Alten so vortrefflich zu nutzen wussten, ganz verloren. Der Pantomime spielte ebenfalls alle Stände: Könige, Helden, Reiche, Arme, Städter und Land-

tion verlangte Diderot einen lebendigen, mit mimischer Darstellung des Redners und stummem Spiel der übrigen Darsteller begleiteten Vortrag. Die trockene Lehrhaftigkeit des Inhalts liess aber das Malerische nicht aufkommen und führte das Rührstück, in Deutschland wenigstens (Iffland und Kotzebue!), einem baldigen Niedergange zu. Wenn auch Diderot mit richtigem Sinne die Schwächen des Klassicismus gezeigt hatte, so hatte er, wie Hettner richtig bemerkt, an Stelle der einen Einseitigkeit nur eine andere zu setzen gewusst. „Einem falschen, von aller Naturwahrheit entfernten Idealismus tritt ein ebenso falscher, aller idealen Durchgeistigung und Erhebung entfremdeter Realismus gegenüber.“ (Gesch. d. franz. Litteratur im 18. Jahrh., 3. Aufl., pag. 341.)

In zwei Theaterstücken hat der Reformator seine von Lessing rückhaltlos bewunderten Grundsätze niedergelegt, und beide dilettantischen Versuche haben trotz der Lessing'schen Übersetzung nur ein kurzes Dasein gefristet. „*Le Fils naturel ou les Épreuves de la nature*“, nach einem Lustspiel des Italieners Goldoni 1750 geschrieben und 1757 aufgeführt, musste Lessing selbst als verunglückt anerkennen, während er dem späteren und besseren Rührdrama „*Le Père de famille*“ (1757 verfasst und 1761 ohne grossen Erfolg in Paris gespielt) das glänzendste Zeugnis ausstellt. Diderot, dem es an Selbstkritik nicht fehlte, empfand die Unzulänglichkeit beider Dramen wohl und war von seinen Versuchen, die Mittelgattung zwischen Trauerspiel und Lustspiel zu schaffen, keineswegs befriedigt*). Gleichwohl wurde der „Hausvater“ 1768 am Hamburger Mustertheater aufgeführt, — das den französischen Dichtern und französischen Stücken

---

leute..... Welche Wirkung müsste diese Kunst vollends haben, wenn sie mit der Rede verbunden würde?“ (Lessings Übersetzung des Theaters Diderots, 1760. I. 203). Man darf nicht vergessen. dass damals die Schauspieler in einer Linie dem Zuschauer zugewendet vorn an der Rampe ihren Part herunterdeklamierten. Vgl. R. Prölss a. a. O. pag. 340.

*) „Ce qu'on objecte contre ce genre,“ sagt er zu seiner Entschuldigung, „ne prouve qu'une chose, c'est qu'il est difficile à manier, que ce ne peut être l'ouvrage d'un enfant, et qu'il suppose plus d'art, de connaissances, de gravité et de force d'esprit qu'on n'en a communément quand on se livre au théâtre.“ —

einen breiten Raum gewährte *), — und von Lessing derart überschätzt, dass er sich im 84. Stück der Hamb. Dramaturgie zu der Hoffnung versteigt, das „vortreffliche“ Theaterstück werde sich lange, sehr lange, ja vielleicht immer auf der deutschen Bühne erhalten. Aber die zu stark hervortretende Tendenz liess den Dichter ins Triviale verfallen und fristete das Dasein des klassischen Lustspiels bis Delavigne und Ponsard.

Ein ganz neues Element von grundlegender Bedeutung wurde durch Beaumarchais (1732—99) in das Tendenzlustspiel hineingetragen, das politisch-soziale. Seine zwei Hauptdramen führten eine so unerhörte Sprache, sie waren von den neuen Ideen derart erfüllt, dass ihre Aufführung als eine litterarische Umwälzung zu betrachten ist. Die Typen, die der kecke Beaumarchais geschaffen, Cherubin und Figaro, Almaviva und Basilio treten uns im modernen Drama immer wieder entgegen. Er ist ein Vorläufer der Revolution.**)

Das deutsche Publikum kennt den genialen Schöpfer des „*Figaro*“ höchstens aus Goethes Clavigo, und wenige Freunde von Figaros Hochzeit und des Barbiers von Sevilla dürften eine Ahnung davon haben, dass Mozart und Rossini aus zwei Lustspielen Beaumarchais' ihre unsterblichen Opern geschöpft haben? Und doch ist dieser rastlose Geist eine der interessantesten Erscheinungen aus dem Zeitalter eines Voltaire und Rousseau.

Mit dem Genfer Philosophen hat Beaumarchais ein unstetes, wechselvolles Leben gemeinsam. Das seinige ist aber mit geschichtlichen Persönlichkeiten und Ereignissen aufs engste verknüpft. Mit Voltaire teilt er die satirische Ader, die unglaubliche Rührigkeit, die

---

*) 34 französische Stücke von 19 Dichtern enthielt das Repertoire des Hamburger Theaters.

**) Vgl. über Beaumarchais das grundlegende Werk von Anton Bettelheim, Frankfurt, Rütten & Loening, 1886. — Nebenbei: Kreyssig, Studien und Charakteristiken, Berlin 1882, pag. 262—285. Loménie, Beaumarchais et son temps, 2 Bde., Paris 1856 (gesammelte Artikel aus Revue d. d. M.). Das Bild, das Brachvogel in seinem gleichnamigen Roman von B. gezeichnet, ist unrichtig.

beissende Verve. Beaumarchais stellt keine weltbewegenden Prinzipien auf, wie der ernste und düstere Rousseau. Für ihn sind die revolutionären Theorien bereits nicht mehr hinwegzustreiten und nur einzelne Äusserungen des verrotteten *ancien régime* das Ziel seiner Angriffe. Politik als solche ist ihm fremd.

Beinahe wäre die Aufführung der besten Dramen Beaumarchais durch den ungeheuren Skandal, den seine Denkschriften in der erbärmlichen Bestechungsgeschichte mit dem Parlamentsrat Goëzman erregten, dauernd vereitelt worden.*) Mit Mühe gelang es ihm, eine Revision des infamierenden Urteils, und im Jahr 1775 die obrigkeitliche Genehmigung für den „*Barbier de Séville*“ zu erwirken. Zwei frühere Dramen „*Eugénie*“ und „*les deux Amis*“ hatten trotz der technischen und sprachlichen Vorzüge den erwünschten Erfolg nicht gehabt (vgl. R. Prölss, a. a. O. pag. 354). Der Barbier von Sevilla wirkte wie ein Donnerschlag. Die Handlung, welche Beaumarchais nach Spanien verlegte, ohne sich viel um Lokalfarbe zu kümmern, ist aus Rossinis Oper bekannt: der alte Basilio möchte sein Mündel Rosine heiraten, Graf Almaviva sucht ihm das hübsche Mädchen abzujagen, von dem er wieder geliebt wird, und der schlaue Figaro muss behilflich sein. Der Wert des Stückes liegt in der Charakterschilderung des spottlustigen, schadenfrohen, begehrlichen und seiner geistigen Überlegenheit wohlbewussten Barbiers. Einzelne Züge hat Figaro mit Rabelais' Panurge gemeinsam, und viele dieser Züge passen auf den vielgeprüften und rührigen Autor selbst. „*Accueilli dans une ville, emprisonné dans l'autre, partout supérieur aux événements, loué par ceux-ci, blâmé par ceux-là; aidant au bon temps, supportant le mauvais; me moquant des sots,*

*) Beaumarchais war Hofuhrmacher, Musiklehrer der Prinzessinnen am französischen Hof und zügelloser Spekulant. Nach dem Tode seines Geschäftsteilhabers Pâris-Duverney in einen Prozess verwickelt, verlor er denselben 1771 vor dem Parlement de Paris und rächte sich durch sensationelle Enthüllungen über die Bestechlichkeit der höchsten Beamten. Diese Schriften erregten gewaltiges Aufsehen und untergruben die Achtung, deren sich die Richter höchster Instanz und die ganze Verwaltung noch erfreuten. ***Mémoires de Beaumarchais dans l'affaire Goëzman***, Paris 1773 und 1774, insgesamt 301 Seiten 4°. Neue Ausgabe mit Vorwort von Ste. Beuve bei Garnier frères, 1878.

bravant les méchants, riant de ma misère et faisant la barbe à tout le monde..... je me presse de rire de tout, de peur d'être obligé d'en pleurer." (Barb. de Sév. I, 2.)

Dem grossen Erfolg des spannenden Dramas ist die Fortsetzung „*le Mariage de Figaro, ou la folle journée*" zu verdanken. Schon 1778 gedichtet, wurde Figaro's Hochzeit erst drei Jahre später der Comédie Française vorgelegt. Die Gegensätze sind verschärft. Der leichtfertige Graf Almaviva will dem Figaro, der ihm so gute Kupplerdienste geleistet, die Braut mit List wegkapern. Da man die gefährlichen Schlagworte, die in den Tragödien Voltaires ruhig hingenommen wurden, dem kühnen Beaumarchais nicht hingehen lassen wollte, wurde die Vorstellung möglichst lange hinausgeschoben, bis der Druck der öffentlichen Meinung den Hof zur Nachgiebigkeit zwang. Die Folge war, dass man selbst hinter harmlosen Worten politische Anspielungen suchte und die Première zu einem grossen Weltereignis aufbauschte. Der Zudrang war ungeheuer, die Thore des Theaters wurden erbrochen, man raufte um die geringsten Plätze. Einige Tage darauf wurde Beaumarchais plötzlich verhaftet, aber nach wenigen Tagen ebenso unmotiviert freigelassen. Jetzt pilgerten die Vornehmsten zur Wohnung des politischen Märtyrers, um ihm ihre Sympathie zu bezeigen und gegen die Regierung zu demonstrieren. Einige Wochen später war das Aufführungsverbot zurückgenommen, Beaumarchais wieder bei Hof in Gnaden und Gunst, ja es wurde „Figaro's Hochzeit" in des Dichters Beisein von fürstlichen Dilettanten auf dem Familientheater zu Schloss Trianon gespielt!

Hier leistete Figaro in Angriffen auf die bevorzugten Stände das Äusserste. Mit Feuerworten schmäht er den Adel, der ohne jegliche Mühe und Arbeit alle Vorteile zieht, weil er sich nur die Mühe gab, auf die Welt zu kommen, „*recevoir, prendre et demander, voilà le secret en trois mots.*" Der bekannte Monolog aus dem fünften Akt wird als Stilprobe genügen.

„....Monsieur le comte... parce que vous êtes un grand seigneur, vous vous croyez un grand génie! Noblesse, fortune, un rang, des places, tout cela rend si fier! — Qu'avez-vous fait pour tant de biens? Vous vous êtes donné la peine de naître, et rien de plus. Du reste, homme assez ordinaire! Tandis que moi, morbleu! perdu dans la foule obscure, il m'a fallu déployer plus de science et de calculs pour

subsister seulement, qu'on n'en a mis depuis cent ans à gouverner toutes les Espagnes; et vous voulez jouter?.... Est-il rien de plus bizarre que ma destinée? Fils de je ne sais pas qui, volé par des bandits, élevé dans leurs moeurs, je m'en dégoûte et veux courir une carrière honnête, et partout je suis repoussé! J'apprends la chimie, la pharmacie, la chirurgie; et tout le crédit d'un grand seigneur peut à peine me mettre à la main une lancette vétérinaire! — Las d'attrister des bêtes malades et pour faire un métier contraire, je me jette à corps perdu dans le théâtre. Me fussé-je mis une pierre au cou! Je broche une comédie dans les moeurs du sérail. Auteur espagnol, je crois pouvoir y prendre Mahomet sans scrupule: à l'instant un envoyé... de je ne sais où, se plaint que j'offense dans mes vers la Sublime Porte, la Perse, une partie de la presqu'île de l'Inde, toute l'Égypte, les royaumes de Barca, de Tripoli, de Tunis, d'Alger et de Maroc: et voilà ma comédie flambée, pour plaire aux princes mahométans, dont pas un, je crois, ne sait lire, et qui nous meurtrissent l'omoplate en nous disant: *Chiens de chrétiens!* — Ne pouvant avilir l'esprit, on se venge en le maltraitant. — ... Il s'élève une question sur la nature des richesses; et comme il n'est pas nécessaire de tenir les choses pour en raisonner, n'ayant pas un sou, j'écris sur la valeur de l'argent et sur son produit net: sitôt je vois, du fond d'un fiacre, baisser pour moi le pont d'un château fort à l'entrée duquel je laissai l'espérance et la liberté.*) Que je voudrais bien tenir un de ces puissants de quatre jours, si légers sur le mal qu'ils ordonnent, quand une bonne disgrâce a cuvé son orgueil! Je lui dirais.... que les sottises imprimées n'ont d'importance qu'aux lieux où l'on en gêne le cours; que, sans la liberté de blâmer, il n'est point d'éloge flatteur; et qu'il n'y a que les petits hommes qui redoutent les petits écrits. Las de nourrir un obscur pensionnaire, on me met un jour dans la rue; et comme il faut dîner quoiqu'on ne soit plus en prison, je taille encore ma plume, et demande à chacun de quoi il est question: on me dit que, pendant ma retraite économique, il s'est établi dans Madrid un système de liberté sur la vente des productions, qui s'étend même à celles de la presse: et que, pourvu que je ne parle en mes écrits ni de l'autorité, ni du culte, ni de la politique, ni de la morale, ni des gens en place, ni des corps en crédit, ni de l'Opéra, ni des autres spectacles, ni de personne qui tienne à quelque chose, je puis tout imprimer librement, sous l'inspection de deux ou trois censeurs. Pour profiter de cette douce liberté, j'annonce un écrit périodique, et, croyant n'aller sur les brisées d'aucun autre, je le nomme

*) Durchsichtige Anspielung auf die Bastille, auf welche man allerdings die Danteschen Worte *lasciate ogni speranza* anwenden durfte.

Journal inutile. Pou-ou! je vois s'élever contre moi mille pauvres diables à la feuille; on me supprime, et me voilà derechef sans emploi! — Le désespoir m'allait saisir; on pense à moi pour une place; mais par malheur j'y étais propre: il fallait un calculateur, ce fut un danseur qui l'obtint. Il ne me restait plus qu'à voler; je me fais banquier de pharaon: alors, bonnes gens! je soupe en ville, et les personnes *comme il faut* m'ouvrent poliment leur maison en retenant pour elles les trois quarts du profit. J'aurais bien pu me remonter; je commençais même à comprendre que, pour gagner du bien, le savoir-faire vaut mieux que le savoir. Mais comme chacun pillait autour de moi, en exigeant que je fusse honnête, il fallut bien périr encore. Pour le coup je quittais le monde, et vingt brasses d'eau m'en allaient séparer, lorsqu'un Dieu bienfaisant m'appelle à mon premier état. Je reprends ma trousse et mon cuir anglais; puis laissant la fumée aux sots qui s'en nourrissent, et la honte au milieu du chemin, comme trop lourde à un piéton, je vais rasant de ville en ville, et je vis enfin sans souci.

Vom künstlerischen Standpunkt beurteilt, ist „le Mariage de Figaro" gereifter und vollendeter als das erste Stück. Die Komposition ist einheitlicher, die malerischen Scenen häufiger; die Intrigue steigert sich mühelos, um sich ebenso aufzulösen. „C'est un imbroglio", sagt Melchior v. Grimm,*) „dont le fil, facile à saisir, amène cependant une foule de situations plaisantes et imprévues, resserre sans cesse avec art le noeud de l'intrigue et conduit enfin à un dénouement tout à la fois clair, ingénieux, comique et naturel, mérite qu'il n'est pas aisé de sontenir dans une pièce dont la marche est aussi étrangement compliquée. A chaque instant, l'action commence à toucher à sa fin, à chaque instant l'auteur renoue par des mots presque insignifiants, mais qui préparent sans effort de nouvelles scènes et replacent tous les acteurs dans une situation aussi vive, aussi piquante que celles qui l'ont précédée."

Mitten in die Revolutionsstürme fällt das dritte Stück der grossen Figarotrilogie „*la Mère coupable*" (1792), ein echtes Rührdrama ohne

---

*) Melchior v. Grimm aus Regensburg (1723—1807) verkehrte in Paris mit den hervorragendsten Schriftstellern, namentlich mit den Encyclopädisten. Er gab für fürstliche Abonnenten eine halbmonatliche kritische „*Correspondance littéraire*" in Briefform heraus, welche für die Litteraturgeschichte des 18. Jahrhunderts von grösstem Wert ist. —

höheren Schwung. Der Erfolg war ein negativer. Mit Beaumarchais war es abwärts gegangen, seitdem seine litterarische Sendung erfüllt war.

War Beaumarchais ein Verfechter der Revolutionsideen und wollte er mit seinen Manifesten das absolute Königtum stürzen? Hörte er, wie der Dichter der „Verschwörung des Fiesco", im vorahnenden Geist das Grollen des nahenden Unwetters? Schwerlich. Beaumarchais wollte nur die Gebrechen der Zeit, die Auswüchse der Adelswirtschaft geisseln. Hätte er den heranziehenden Orkan geahnt, dann hätte er wohl kaum im Jahr der Bastilleerstürmung sich in Paris einen Prachtbau für anderthalb Millionen gebaut; hätte man ihn für einen Apostel der Revolutionspartei gehalten, so wäre er nicht als Emigrant behandelt, sein Vermögen nicht eingezogen worden. Dessenungeachtet hat er zum Sturze des ancien régime ebensoviel beigetragen als Rousseau und Voltaire:

„Die ich rief, die Geister,
„Werd' ich nun nicht los!"

Kapitel II.

Das Drama der Romantiker.*)

Le romantisme, tant de fois mal défini, n'est, à tout prendre, et c'est là sa définition réelle, si l'on ne l'envisage que sous son côté militant, que le *libéralisme* en littérature ....
(Victor Hugo.)

Revolutionszeit und Kaiserreich bilden eine grosse Wüstenei in der Litteraturgeschichte. Äussere und innere Kämpfe, Pulverdampf und Waffengetöse lassen die wahre Poesie nicht aufkommen. Die Theorien von Diderot und Beaumarchais scheinen vergessen; ein von Amtswegen gehegter und gehätschelter Afterklassicismus macht sich breit, die dramatische Dichtkunst siecht in den althergebrachten Formen hin. Da vom allmächtigen Cäsar vor allem feierliche Haltung und vornehme Formen verlangt wurden, so fehlt dem Drama jener Zeit die Lebenswahrheit. Es giebt einen König, eine Königin, einen Vertrauten, eine Vertraute. Ob der König Agamemnon oder Peter der Grosse heisst, ist gleichgiltig, der Scythe und der Römer, der Fürst und der Diener sprechen die nämliche, an Metaphern reiche Sprache. In einer und derselben Halle lebte, liebte, litt und starb der Held innerhalb vierundzwanzig Stunden. Ein paar

*) Dieser Abschnitt ist eine Umarbeitung unseres Vortrags „Das französische Drama in unserem Jahrhundert (Berlin, Habel 1884), Seite 1—21. — Zu vergleichen: Julian Schmidt, Gesch. der französ. Litteratur seit der Revolution, Berlin, 1858, II. Bd.; Georg Brandes, Die Litt. des 19. Jahrh. in ihren Hauptströmungen, Leipzig 1883, Bd. 5.; Kreyssig, Studien zur franz. Litteratur- und Kulturgeschichte, Berlin, 1885. — Die Litteratur über Victor Hugo geht ins Endlose. Martin Hartmann bereitet eine Hugobibliographie vor.

Federstriche genügten, um ein Stück aus Spanien nach Assyrien, aus dem Mittelalter in die Regierungszeit Ninus des II zu versetzen. So hat Briffaut, um während des Kriegs mit Spanien (1808—14) zu keinen politischen Deuteversuchen Anlass zu geben, in einer Tragödie für *Barcelone* überall das mit denselben Worten reimende und in die fertigen Tiraden passende *Babylone* gesetzt, — und das Stück war umgearbeitet!

Das Publikum wandte sich von diesen langweiligen Konvenienzstücken immer mehr und mehr ab und suchte kräftigere Kost auf. So entstanden die rohen Kunstgattungen der patriotischen Spektakelstücke und des Melodramas. Daher erzielten Schillers Räuber in der Bearbeitung von La Martelière*) wochenlang im Théâtre du Marais jauchzenden Beifall. Am üppigsten hat begreiflicherweise das militärische Spektakelstück unter Napoléons Herrschaft geblüht; bis zu fünf Stunden fesselten diese Geschichtsdarstellungen mit Musik und Dekorationen das patriotische Publikum des Odéon. Zur Erhaltung der Napoleonslegende haben sie mehr beigetragen, als Thiers' Geschichtswerke und alle Lieder Bérangers. Börne hat im 25. Brief aus Paris (13. Januar 1831) eine lebendige Schilderung eines derartigen Stückes gegeben, wonach zur Zeit von Scribes erstem Auftreten die dramatischen Sporen am leichtesten im Odéon zu verdienen waren. Für die Geschichte des Dramas kommen indes diese Volksstücke so wenig in Betracht, als das Melodrama, von welchem Louis Ganderax in der Revue des deux Mondes (1. Jan. 1883, pag. 212) folgende treffliche Charakteristik giebt: „Le mélodrame est

*) Das revolutionäre Drama des jungen Schiller hat unzweifelhaft die Aufmerksamkeit der republikanischen Regierung auf den Dichter gelenkt und den bekannten Beschluss veranlasst, welcher dem publiciste allemand „Gilles" zugleich mit Klopstock, Campe, Pestalozzi, Washington, Kosciusko und anderen freiheitlich gesinnten Ausländern das Ehrenbürgerrecht der neugegründeten Republik verlieh (1792). Die Schillerschen Dramen „Räuber", „Fiesco", „Kabale und Liebe", „Don Carlos" wurden von dem Elsässer Schwindenhammer (alias La Martelière) ebenfalls bearbeitet und teilweise aufgeführt. Der grossartige Erfolg der Räuber erstreckte sich aber nicht auf die andern Dramen. Vgl. Doberenz, La Martelière und seine Bearbeitungen Schillerscher Dramen. Programm der Realschule. Löbau, 1883.

un gros ouvrage bourré de matières et farci d'événements, une suite fort longue et précipitée par endroits d'actions singulières dont les mobiles n'ont que peu d'importance; une série d'accidents, une cascade artificielle de crimes et de châtiments, une machine considérable dont les ressorts s'engrènent et se meuvent devant nos yeux pour nous donner le plaisir de les voir s'engrener et se mouvoir et d'entendre leur bruit; un va-et-vient, un conflit d'automates qui déclament en style boursouflé une contrefaçon de tragédie, une tragédie sans esprit tragique et sans esprit d'aucune sorte, une oeuvre inanimée, toute mécanique et brute qui ne donne l'illusion de la vie qu'aux spectateurs les plus grossiers."

Nach dem Sturze des Kaiserreichs wurde die Litteratur freier. Der Einfluss des Auslands begann fühlbar zu werden. Madame de Staëls kulturhistorische Essays „*de l'Allemagne*" waren eine Art Offenbarung gewesen, Schiller's reifere Dramen werden jetzt zum Gemeingut der gebildeten Franzosen. Eine Bearbeitung der Maria Stuart (von Pierre Lebrun) erlebte fünfzig Vorstellungen in Jahresfrist, Schlegels Vorlesungen über dramatische Kunst wurden übersetzt, Shakespeare, in dem man den Begründer einer neuen Litteratur sah, wurde in den Übertragungen von Ducis und Letourneur gelesen; man schwärmte allenthalben für Walter Scott und Byrons Korsar.

Das litterarische Leben begann erst schüchtern, dann immer entschiedener sich zu regen, das unter Napoleon herangewachsene Geschlecht wurde Träger desselben. Die rein abstrakte Geistesrichtung machte einer glühenden Vorliebe für das sinnlich Anschauliche Platz, nach der Revolution auf politischem Gebiete wollte man auch auf demjenigen des Geistes die Freiheit erkämpfen.

Bei diesem Jung-Frankreich hat Casimir Delavigne keine Anerkennung erlangt, obwohl die Reihe seiner Dramen von 1819 ab bis zur Julirevolution den Fortschritt der neuen Ideen bis zum Erliegen des Klassizismus zeigt. Schon „Marino Falieri" bereitet auf Victor Hugo vor. Die Vermischung des Tragischen mit dem Komischen, des Heroischen mit dem Rührenden ist in diesem durch Lord Byron beeinflussten Stücke vorhanden, noch mehr in „Louis XI", welcher sogar von Shakespeare manchen Zug entlehnt hat. Beispielsweise erinnert die Unterredung zwischen Commine und seiner

Tochter an die zwischen dem alten Polonius und Ophelia; Einzelheiten aus der Kirchhofsszene des Hamlet kehren in der Unterredung des Königs mit der Bäuerin Marthe wieder (III. 3); die Stelle, in welcher Nemours den gequälten König sein Gebet vollenden lässt, ist wiederum eine geschickte Entlehnung aus Hamlet. Der Ausruf „*De l'air! ah, pour de l'air mon trésor tout entier!*" dürfte wohl das zum geflügelten Wort gewordene „A horse! a horse! my kingdom for a horse!" (Richard III. V. 4) zum Vorbild gehabt haben.*) In Delavigne sahen die Klassiker einen Abtrünnigen, während die Romantiker einen so selbständigen Verbündeten nicht anerkannten.

Das Vorspiel zur erbitterten Fehde zwischen den Alten und den Jungen, den Klassikern und den Romantikern, gab das Auftreten einer englischen Truppe mit Shakespeare-Repertoire in Paris (1827). Der Gegensatz zwischen der Unnatur der Afterklassiker und der tragischen Grösse des „barbarischen" Britten wirkte überwältigend. Die Charaktere waren bei ihm das wesentliche und bestimmende Moment.

Unter dem frischen Eindruck dieses epochemachenden Gastspiels schleuderte der achtundzwanzigjährige Victor Hugo (1802-85) das Kriegsmanifest der Romantiker hinaus. Im Vorwort zu seinem Erstlingsdrama „Cromwell" hatte der bereits als Lyriker anerkannte Autor die Gesamtheit der romantischen Lehren in Feuerworten zusammengefasst und nachgewiesen, dass die klassischen Theoretiker die Schale mit dem Kern verwechselt. Von den drei alten Einheiten lässt er mit Goethe nur das Fassliche als solche bestehen, weil Auge und Geist nur etwas zusammengehöriges mit einem Mal aufzunehmen vermögen. Das Drama gilt ihm als Darstellung des gesamten wirklichen Lebens, als „konzentrierender Brennspiegel, welcher — weit entfernt, Farben und Lichtstrahlen zu schwächen — die farbigen Strahlen sammelt und verdichtet, aus ihrem Schein ein Licht, aus dem Licht eine Flamme macht." Vor allem ist, nach Victor Hugo, Naturwahrheit und Charakter zu erstreben, weil das Drama alle Elemente des Lebens umschliesst,

*) Vergl. die neueste Ausgabe von Louis XI, die Ph. Plattner in der Rengerschen Schulbibliothek erscheinen liess (Serie B, Bd. 8).

den Geist wie den Körper, das Unschöne und Wunderliche (*grotesque*) neben dem Schönen und Erhabenen. Demnach ist das griechische Theater nicht der wahre Ausdruck des Dramas. Die Naturwahrheit glaubt nun Hugo in der Harmonie der Gegensätze zu finden, was ihn zu gekünstelten Antithesen führte. Statt einer bestimmten Definition hatte der Reformator eine Reihe von Metaphern gegeben.

Auf dieses Manifest folgten zwei romantische Reformdramen, von denen das erste argen Schiffbruch litt. Alfred de Vigny's „Othello" fiel im Théâtre-Français durch. Doch durften die Romantiker darob nicht den Mut verlieren, da kurz vor der ersten Aufführung jenes Shakespearedramas ein anderer Genosse einen glanzvollen Sieg davongetragen, nämlich Alexandre Dumas Vater mit seinem nach Vitets*) Vorbild aus der französischen Geschichte entnommenen Drama „*Henri III*". Mit steigender Kraft entfaltete sich später Dumas' Dichtertalent in der Christinentrilogie und anderen historischen Dramen. In „Antony" sollte er später (1831) dem romantischen Paroxismus mit allen Auswüchsen beredte Sprache verleihen. Damit verliessen die Romantiker den neutralen Boden des Mittelalters, um die Gefühle und Stimmungen der Zuhörer zu Wort kommen zu lassen. Nur daraus erklärt sich für uns der Erfolg des „Antony", ähnlich wie das Aufsehen, welches in den erregten Zeiten der jungdeutschen Bestrebungen Laubes Monaldeschi hervorrief, nur dem Kenner der damaligen Geistesbewegung begreiflich erscheint.

Zur Zeit, da Vigny die Othelloniederlage erlitt, trug sich Victor Hugo bereits mit dem Plane eines zweiten Dramas. Ende Mai 1829 entwarf er „*Marion Delorme*", hatte nach drei Wochen drei Akte und am 27. Juni das ganze Stück vollendet. Hier nahm sich der junge Dichter zum ersten Mal eine entwürdigte Seele zum Vorwurf, die noch einen Funken in sich bewahrt, welcher zum Guten und Edlen angefacht werden kann. Geläutert strebt das unglück-

*) Der gelehrte Historiker Vitet (Mitarbeiter am „Globe") hatte mehrfach Begebenheiten aus der vaterländischen Geschichte dramatisiert. Die Charaktere von Heinrich II und III stellt G. Brandes (a. a. O., pag. 390) manchen Shakespeareschen Gestalten als ebenbürtig zur Seite. Das Volksleben in seinen „Barrikaden" hat Ähnlichkeit mit dem in „Wallensteins Lager." — Vgl. Schmidt-Weissenfels, Frankreichs moderne Litteratur seit der Revolution. Berlin 1856, Bd. I, pag 222 ff.

liche Wesen empor, kann sich zur vollen Höhe der unbekannten Gefilde nicht aufschwingen und sinkt ermattet in ihren früheren Zustand zurück. Marion Delorme ist eine in Hofkreisen bekannte Dirne, die dem ersten besten, wenn er reich und vornehm war, ihre Gunst gewährte. Aus dem Schiffbruch ihrer Tugend und ihrer Ehre ist ihr ein warm fühlendes Herz geblieben, eine reine und keusche Liebe erfasst und veredelt sie. Da greift des Schicksals Hand unerbittlich ein. Ihr Geliebter Didier hat sich gegen das strenge Zweikampfgesetz vergangen — das Stück spielt im Zeitalter des Kardinal Richelieu — und ist dem Tode geweiht. Um Didier zu retten, wird Marion wieder, was sie vordem gewesen. Sie hat sich aber vergebens dem Richter hingegeben, da der Geliebte um diesen Preis sein Leben nicht retten will.

Der Censor beanstandete das Stück, weniger wegen der gefeierten Buhlerin, als wegen der stark aufgetragenen Charakteristik Ludwigs XIII. Auf königlichen Befehl musste Marion vom Repertoire der Wintersaison 1829—30 abgesetzt werden. Hugo geriet darum nicht in Verlegenheit. In wenigen Wochen hatte er ein neues Drama, „*Hernani*“ beendet, und dieses sollte die romantischen Theorien endgiltig zum Sieg führen.

In den Annalen des französischen Theaters ist der Tag der ersten Aufführung Hernanis ein epochemachender. Die Schlacht, die am 25. Februar des Jahres der Julirevolution im Saale des Théâtre Français geschlagen wurde, hat ihre Geschichtschreiber gefunden (Théoph. Gautier, Fr. Coppée u. a.). Lange vor der Aufführung war die Kabale thätig gewesen. Einige Textlieferanten der ersten Bühne Frankreichs hatten eine Immediateingabe an den König gerichtet, auf dass jedem mit Romantismus besudelten Drama das Théâtre-Français verschlossen bleiben möge. Karl X erteilte den Bittstellern die Antwort, im Theater habe auch er nur seinen Platz. Gleichwohl legte die Censur dem Dichter allerlei Hindernisse in den Weg, Vers für Vers musste den Pedanten abgerungen werden, so dass der Litteraturhistoriker zwei verschiedene Hernanidramen zu studieren hat.

Für den Tag der Aufführung hatte Victor Hugo auf die übliche „Claque“ verzichtet. Statt der Mietlinge stand ihm ja die ganze studierende Jugend zu Gebot, alle jene Schwärmer, die mit Löwen-

mähnen und Schnürröcken, mit Robespierrewesten und Samtbaretts einherstolzierten, um sich auch äusserlich zum wohlrasierten und wohlbefrackten Spiessbürger in Gegensatz zu stellen.*) Bereits um die Mittagsstunde fand sich diese „Bande schmutziger Landstreicher" an den Thoren des Musentempels ein, um ja rechtzeitig auf dem Posten zu sein.

Car la cabale était terrible. Académie,
Salons, journaux, formaient cette armée ennemie.
Ils étaient là, le ban avec l'arrière-ban,
Fortifiés selon les règles de Vauban
Dans les trois unités et dans la tragédie,
Et se moquaient un peu de la troupe hardie
Entassée au parterre, assise au paradis,
Qui cependant allait les vaincre, un contre dix.
Mais c'était la jeunesse!.... et par cette poignée
De braves la bataille à la fin fut gagnée
Pour l'art nouveau, pour l'art libre et jeune comme eux.
Leurs noms? Tous depuis lors sont devenus fameux:
C'était Balzac, rêvant la „Comédie humaine"
Delacroix, ce Titien, David, ce Cléomène,
Gautier, dont le pourpoint insultait les rieurs
Berlioz, Deveria... J'en passe et des meilleurs**)
Détestant la routine et ses oeuvres caduques....

(Coppée, la Bataille d'Hernani.)

Gleich bei den ersten Versen des ketzerischen Dramas ging ein unbeschreiblicher Spektakel los. Die „Perücken" zischten, lachten, brüllten, trampelten, um das „schmutzige Stück" durchfallen zu lassen; die haupthaarumwallten Hugolâtres applaudierten, dass die Wände zitterten und hieben kräftig auf die hitzigsten der „Klassiker" ein. Vom 26. Februar bis zum 5. Juni wiederholte sich der Skandal fast allabendlich — man vergleiche das Tagebuch des Schauspielers Joanny — und allabendlich fanden sich die freiwilligen Claqueurs ein, um die Verse zu bejubeln, die sie nun auswendig kannten.

*) Vgl. Paul Albert, les origines du Romantisme, Paris 1882. pag. 34 ff.

**) Diese letzteren Worte sind ein vielgebrauchtes Zitat aus der Ahnenbilderszene in „Hernani" (III. 6). Ausser den obengenannten Zelebritäten können unter den damaligen Jüngern des romantischen Messias erwähnt werden: Petrus Borel, Gérard de Nerval, Cél. Nanteuil etc.

Nach 45 Vorstellungen verschwand „*Hernani*“ vorläufig vom Repertoire, aber der Sieg Hugos war ein vollständiger.

Hernani ist der letzte Spross eines uralten spanischen Geschlechts. Sein Vater ist vor Jahren auf dem Schaffot als Rebell gestorben, er selbst nunmehr vogelfrei. Wie Karl Moor wird er aus einem Rebellen zum Banditen. Sein Lebenszweck ist, des Vaters Tod zu rächen; vom Schicksal gezeichnet, muss er unaufhaltsam diesen Weg wandeln. Hernani liebt Donna Sol, die Nichte des alten Herzogs von Silva. Sie will dem Geliebten überall hin folgen, Gefahren und Entbehrungen mit dem Verfemten teilen. Der König Carlos, nachmals Kaiser Karl V, ist Hernanis Nebenbuhler. Ihn hat der Dichter als jugendlichen Wüstling geschildert. Allmählich werden dann seine Leidenschaften durch die Sehnsucht geläutert, Grosses zu leisten und Karl dem Grossen nachzueifern. Vor der Kaisergruft zu Aachen, während der bangen Erwartung der Kaiserwahl reift der König zu einem idealen Fürsten heran. Sobald er Kaiser ist, verzeiht er seinen Widersachern und entsagt dem Besitz der Donna Sol, ein Zug, welcher an Corneilles *Cinna* erinnert. Hernani und Donna Sol sind endlich vereint. Nun tritt der unheimliche Greis Don Ruy Gomez, der seine Nichte mit jugendlicher Inbrunst liebt, als Verkörperung der unerbittlichen kastilianischen Ehre dem Glücke der nach schweren Drangsalen vereinten in den Weg. In einer Aufwallung von Dankbarkeit und Begeisterung hatte ihm einst der vom Tode errettete Hernani sein Leben verpfändet und sich zu sterben bereit erklärt, sobald Don Ruy es befehlen würde. Und jetzt kommt dieser, den glückstrahlenden Bräutigam an seinen Eid zu erinnern .... Die Szene vor der Schwelle der Brautkammer, welche die Liebenden nie betreten sollen, jene Mischung des ganzen Entsetzens des nahenden Todes mit dem überschwänglichsten Glück, hat der Dichter mit unwiderstehlicher dramatischerKraft dargestellt:

Hernani (à Donna Sol): „Oh! béni soit le ciel qui m'a fait une vie
D'abîmes entourée et de spectres suivie,
Mais qui permet que, las d'un si rude chemin,
Je puisse m'endormir, ma bouche sur ta main!“

Don Ruy Gomez: „Qu'ils sont heureux!“ (V. 6.)

Diese Art des Glückes hatte Hernani vorher seiner jungen Gattin geschildert:

„Le bonheur, amie, est chose grave:
Il veut des cœurs de bronze et lentement s'y grave.
Le plaisir l'effarouche en lui jetant des fleurs.
Son sourire est moins près du rire que des pleurs." (V. 3.)

Man sieht, die dem Drama zugrunde liegende Idee ist krankhaft. Es fehlt die innere Wahrscheinlichkeit und die Konzentration, der Kampf wird mehr durch Reden als durch lebendig bewegte Handlung gefördert, so dass „Hernani" in dieser Hinsicht neben Corneille's „*Cid*" gestellt zu werden verdient.*)

Noch stärker überwiegt in den späteren Stücken das Lyrisch-Rhetorische. Die Antithese zwischen der erniedrigten Seele und der edlen Leidenschaft, die jene aus dem Schlamm emporzieht, wird in „*Le Roi s'amuse*" (22. November 1832)**) und in „*Lucrèce Borgia*" (2. Februar 1833) auf die Spitze getrieben. Triboulet, Hofnarr und Kuppler des galanten Königs Franz I, — eine echt Shakespearesche Gestalt, — ein Scheusal an Körper und Geist, hasst die ihn verhöhnende Menschheit: reines, selbstloses Vatergefühl adelt ihn. Ebenso hängt Lucrezia Borgia, die giftmischende Buhlerin päpstlicher Abkunft, mit der Liebe eines Raubtiers an ihrem Sohn Gennaro. Dieser darf nicht wissen, dass jenes auch ihm verhasste Ungeheuer seine Mutter ist. Das Geschick muss sich erfüllen. Bei einem Gastmahl wird Gennaro von der nichts ahnenden Mutter Lucrezia zugleich mit den dem Tod geweihten Edelleuten vergiftet. In „*le Roi s'amuse*" bringt der rachsüchtige Hofnarr Triboulet im Dunkel der Nacht seine durch Verkleidung unkenntlich gemachte Tochter um. Der lyrische Charakter dieser Dramen machte sie zu verlockenden Themata für Tondichter. „Lucrezia Borgia"

*) Bis zum Jahr 1887 war Hernani der revolutionären Ideen halber in Russland verboten. Jetzt wird er in der Übersetzung von Tatischeff in Petersburg gegeben.

**) Am Tag nach der ersten Aufführung wurde „Le Roi s'amuse" aus den gleichen Gründen wie kurz zuvor „Marion Delorme" verboten und erst am fünfzigsten Jahrestag, 22. November 1882, wieder aufgenommen, um sofort wieder zu verschwinden. Vgl. Magazin für Litt. des In- und Auslandes, 1883, No. 3.

wurde 1834 von Donizetti bearbeitet und am Scalatheater zu Mailand aufgeführt; Verdi hat aus „le Roi s'amuse“ seinen „Rigoletto“ und aus „Hernani“ seine beliebte Oper „Ernani“ zurecht geschnitten. Das letztgenannte Drama hat übrigens auch zahlreiche Parodien erlitten: vom 12. bis zum 23. März 1830 wurden allein ihrer vier an Pariser Theatern aufgeführt. Auch Ruy Blas und Angelo (= Gioconda) haben Operntexte abgegeben.

Man beachte wohl, wie Victor Hugo in der Wahl der Stoffe umherirrt. Zuerst behandelt er einen englischen Stoff (Cromwell), dann einen vaterländischen (Marion Delorme), dann greift er zur spanischen Geschichte (Hernani), um mit „le Roi s'amuse“ wiederum aus der Vergangenheit seines Vaterlands ein Drama zu schöpfen. Nach dem Misserfolg dieses Stückes macht er sich an berüchtigte Episoden aus der englischen und italienischen Geschichte (Marie Tudor, Angelo de Padoue) und kehrt hierauf zu der ihm sympathischen Geschichte Spaniens zurück (Ruy Blas). Seine dramatische Laufbahn endet wie sie begonnen, mit einem germanischen Drama (les Burgraves). Diese bunte Zusammenstellung ist nicht zufällig. Hugo war ein Mann von encyklopädischem Wissen und zeigte es nicht ungern.

Weder „*Marie Tudor*“ (6. Nov. 1833), noch „*Angelo, tyran de Padoue*“ (28. April 1835) bezeichnet einen Fortschritt in der Entwickelung des Dichters. Einzelne Momente des ersten Stückes erinnern entfernt, aber nur entfernt, an Goethe's Egmont, namentlich das Verhältnis zwischen Jane und Gilbert; im zweiten ist die Buhlerin Tisbe die einzige sympathische Person. Beide Dramen ruhen sanft in den Theaterarchiven.

Das Jahr 1838 führt Hugo wieder nach Spanien. „Hernani“ wird im Théâtre-Français wieder aufgenommen, um bis 1851 sich zu halten und im Ausstellungsjahr 1867 nochmals aufzuleben; das zweite seiner spanischen Stücke „*Ruy Blas*“ kommt am 8. November im Renaissancetheater zur Aufführung. Beide Dramen sind eng verwandt. „Entre Hernani et Ruy Blas“, sagt der Dichter in der Vorrede, „deux siècles de l'Espagne sont encadrés, deux grands siècles, pendant lesquels il a été donné à la descendance de Charles Quint de dominer le monde; deux siècles que la Providence, chose remarquable, n'a pas voulu allonger d'une heure, car Charles-Quint naît en 1500 et Charles II meurt en 1700. En 1700, Louis XIV héri-

tait de Charles-Quint, comme en 1800 Napoléon héritait de Louis XIV. Ces grandes apparitions de dynasties qui illuminent par moments l'histoire sont pour l'auteur un beau et mélancolique spectacle sur lequel ses yeux se fixent souvent. Il essaye parfois d'en transporter quelque chose dans ses oeuvres. Ainsi il a voulu remplir Hernani du rayonnement d'une aurore et couvrir Ruy Blas des ténèbres d'un crépuscule. Dans Hernani, le soleil de la maison d'Autriche se lève; dans Ruy Blas, il se couche .... Le grand fait de la noblesse se montre, dans Hernani comme dans Ruy Blas, à côté du grand fait de la royauté. Seulement dans Hernani, comme la royauté absolue n'est pas faite, la noblesse lutte encore contre le roi, ici avec l'orgueil, là avec l'épée; à demi féodale, à demi rebelle. En 1519, le seigneur vit loin de la cour dans la montagne, en bandit comme Hernani, ou en patriarche comme Ruy Gomez. Deux cents ans plus tard, la question est retournée. Les vassaux sont devenus des courtisans..... au-dessous de la noblesse on voit remuer dans l'ombre quelque chose de grand, de sombre et d'inconnu. *C'est le peuple.* Le peuple, qui a l'avenir et qui n'a pas le présent; le peuple, orphelin, pauvre, intelligent et fort; placé très bas et aspirant très haut; ayant sur le dos les marques de la servitude et dans le coeur les préméditations du génie; le peuple, valet des grands seigneurs, et amoureux, dans sa misère et dans son abjection, de la seule figure, qui, au milieu de cette société écroulée, représente pour lui, dans un divin rayonnement, l'autorité, la charité et la fécondité. Le peuple, ce serait *Ruy Blas*!"

Der rätselhafte verbummelte Student und ehrgeizige Lakai Ruy Blas vertritt das pessimistisch-sentimentale Element, dessen Urtypus in Chateaubriands René und Dumas' Antony vorhanden ist, das Element, welches Victor Hugo bereits in Didier, dem Geliebten der Marion Delorme, verkörpert. Auf dem Kontrast zwischen der äusseren Geltung und den inneren Ansprüchen an Leben und Gesellschaft ruht die tragische Idee des Stücks, und diese drängt die Unwahrscheinlichkeit der Charaktere in den Hintergrund.

Eine bedeutsame Eigentümlichkeit der Dramen Hugos, die unseres Wissens noch nicht genügend hervorgehoben wurde,*) findet

*) Von den zahlreichen Schriften über Hugo als Dramatiker beruhen wenige auf wirklich unbefangenen, eindringenden Studien. Eine

sich in „Ruy Blas“ am meisten ausgebildet, die bewusste Vermischung des komischen mit dem tragischen Element. „Le drame,“ sagt Hugo in der Vorrede zu Ruy Blas, „tient de la tragédie par la peinture des passions, et de la comédie par la peinture des caractères. Le drame est la troisième grande forme de l'art, comprenant, enserrant et fécondant les deux premières. Corneille et Molière existeraient indépendamment l'un de l'autre, si Shakespeare n'était entre eux, donnant à Corneille la main gauche, à Molière la main droite. De cette façon, les deux électricités opposées de la comédie et de la tragédie se rencontrent, et l'étincelle qui en jaillit, c'est le drame.“

Insofern darf das Drama der Romantiker als Bindeglied zwischen der Tragödie der Klassiker und dem bürgerlichen Lust- und Trauerspiel Diderots einerseits, und dem modernen Drama der Dumas und Sardou andererseits betrachtet werden. Wenn der Pförtner in „*Macbeth*“ nach der Mordnacht durch seine cynischen Witze die Tragik der vorausgehenden und nachfolgenden Szenen komisch unterbricht, so scheint aus des Mannes Mund die Ironie der fühllosen Natur zu reden, obgleich diese Intermezzi einer Rücksichtnahme Shakespeares auf die Gründlinge des Parterre und auf das Galleriepublikum ihr Dasein verdanken mögen. Wenn in „Ruy Blas“ der würdige Hidalgo Don Guritan mit seiner platonischen Liebe zur jugendschönen Königin uns erheitert, wenn Donna Maria den grauhaarigen Seladon um eines kindischen Vorwands willen auf Wochen von Madrid zu entfernen vermag, — dann wächst des Gegners Ruy Blas rätselhafte Gestalt in den Augen des Zuschauers. Dem finster berechnenden, rachsüchtigen Intriganten Don Salluste ist der verkommene, aber

---

oberflächliche Arbeit ist Harang, Racine und Victor Hugo als dramatische Dichter (Jena, 1875); gründlicher, aber allzu wortreich ist der Aufsatz von Rapp in den Jahrbüchern für wissenschaftliche Kritik 1842, pag. 552 ff. Verhältnismässig das Brauchbarste ist eine Dissertation von Grassmann, Die Umgestaltung der französischen Tragödie zum Drama Victor Hugos (Rostock, 1876). — Die logischen Widersprüche in „Ruy Blas“ hat Zola in seiner Lettre à la jeunesse gelegentlich der Wiederaufnahme des Dramas am Théâtre-Français scharf beleuchtet (Vgl. Roman expérimental, 6. Aufl., pag. 61 ff.).

immer noch edeldenkende Don Cesar de Bazan entgegengestellt, eine mit breitem Pinsel gemalte komische Gestalt. Der Schnapphahn ist unverhofft zu einer grossen Geldsumme gekommen und sinnt über die Verwendung derselben nach:

Voyons, — si je payais mes créanciers? — fi donc!
— Du moins, pour les calmer, âmes à s'aigrir promptes,
Si je les arrosais avec quelques à-comptes?
— A quoi bon arroser ces vilaines fleurs-là?
Où diable mon esprit va-t-il chercher cela?
Rien n'est tel que l'argent pour vous corrompre un homme,
Et, fût-il descendant d'Annibal qui prit Rome,
L'emplir jusqu'au goulot de sentiments bourgeois!
Que dirait-on? me voir payer ce que je dois!
Ah!

Le laquais, vidant son verre. Que m'ordonnez-vous?

Don César. Laisse-moi, je médite.

Bois en m'attendant.

Le laquais se remet à boire. Lui continue de rêver et tout à coup se frappe le front comme ayant trouvé une idée.

Oui! Au laquais. Lève-toi tout de suite.
Voici ce qu'il faut faire! Emplis tes poches d'or.

Und nun schickt Don Cesar den goldbeladenen Lakaien zu mehreren Genossen und Genossinnen seines Vagabundenlebens, empfiehlt ihm, das nicht verteilte Geld zu verzechen und entlässt den Halbtrunkenen mit folgenden drastischen Betrachtungen:

.... Quand tu sortiras, les oisifs vont te suivre,
Fais par ta contenance honneur à la boisson.
Sache te comporter d'une noble façon.
S'il tombe par hasard des écus de tes chausses,
Laisse tomber; — et si des essayeurs de sauces,
Des clercs, des écoliers, des gueux qu'on voit passer,
Les ramassent, — mon cher, laisse-les ramasser.
Ne sois pas un mortel de trop farouche approche.
Si même ils en prenaient quelques-uns dans ta poche,
Sois indulgent. Ce sont des hommes comme nous.
Et puis il faut, vois-tu, c'est une loi pour tous,
Dans ce monde, rempli de sombres aventures,
Donner parfois un peu de joie aux créatures.

Tous ces gens-là seront peut-être un jour pendus!
Ayons donc les égards pour eux qui leur sont dus!
— Va-t'en.

Le laquais sort. Resté seul, don César se rassied, s'accoude sur la table et parait plongé dans de profondes réflexions.

C'est le devoir du chrétien et du sage,
Quand il a de l'argent d'en faire un bon usage.
J'ai de quoi vivre au moins huit jours! je les vivrai.
Et, s'il me reste un peu d'argent, je l'emploirai
A des fondations pieuses. Mais je n'ose
M'y fier, car on va me reprendre la chose. (IV, 3.)

Die humoristische Ader und die Begabung für das Lustspiel hat Victor Hugo verkümmern lassen, oder vielmehr gewaltsam unterdrückt. Hochtragische Grandezza, Corneillescher Bombast dünkten dem Wortführer einer neuen Schule zweckentsprechender.

Seine dramatische Laufbahn musste mit einer Art Selbstparodie enden. Die Rheinreisen von 1838 und 1839 hatten in der Phantasie des Dichters tiefe Eindrücke hinterlassen und diese kurz nach Veröffentlichung der merkwürdigen Reisebriefe (Le Rhin, 3 Bde.) in dem Drama „*les Burgraves*“ (7. März 1843) poetische Gestaltung bekommen. Die vier Burggrafen — der Urahne ist 100jährig, sein Sohn Magnus, den er mit „*jeune homme*“ anredet, zählt 80, des Burggrafen Magnus Sohn 60 Winter, sein Enkel Gorlois ist erst 30 Jahre alt u. s. w. — sind nur monologisierende Schemen, die ganze Fabel ist so sinn- und geschmackwidrig erfunden, wie bei dem phantastischen Vorwurf irgend möglich. Das Stück fiel durch. Vergeblich wandte Hugo sich an den getreuen Leibknappen Célestin Nanteuil mit der Aufforderung, junge Leute aufzubieten, um die zischenden Philister zum Schweigen zu bringen. Die Tage der Hernanischlacht waren vorüber. Nanteuil schüttelte wehmütig sein wallendes Haupthaar und erwiderte mit Wehmut: „Es giebt keine jungen Leute mehr!“

Das Geschlecht, das den Romantismus durch Sturm und Drang zum Sieg geführt, das Geschlecht, auf dessen Schultern sich der kaum vierzigjährige Hugo nach langem, zähem Kampf zur Académie emporgeschwungen (7. Januar 1841), es war älter und kühler, die flotten Burschen waren selbst Philister geworden und befanden sich nunmehr in Amt und Würden. Die Zeit des romantischen *engouement*

war vorüber, die Litteratur aber war vom Banne des Klassizismus für immer befreit.

„Ich bin das Schwert", hätte mit Heine der Führer der Romantiker am Ende seiner dramatischen Laufbahn sagen können, „ich bin die Flamme. Ich habe euch erleuchtet in der Dunkelheit, und als die Schlacht begann, focht ich voran in der ersten Reihe. Und um mich her liegen die Leichen meiner Freunde, aber wir haben gesiegt."

In der Lyrik, im Roman, im Drama ragt Hugos Riesengestalt so hoch, dass die übrigen Kämpfer für romantische Ideen und romantische Kunst weit zurücktreten. Doch darf bei einer Charakteristik des neueren Drama ein Stück von Alfred de Vigny (vgl. oben pag. 15) nicht fehlen, welches den Romantikern schier einen Sieg brachte, wie der grosse Hernaniabend. Die Grundidee in „*Chatterton*" (aufgeführt 2. Februar 1835) ist mit der in „Antony" verwandt. Der Dichter ist ein höheres Wesen und darf nicht zu irdischer Arbeit sich herablassen, damit der göttliche Funken in ihm nicht erlösche. Lord Byron hatte den später von Hebbel und Lenau aufgenommenen Satz aufgestellt, dass am Genius ein Fluch hafte. Dieser treibt den weltschmerzlichen Helden Vignys, den englischen Dichter Thomas Chatterton achtzehnjährig in den Tod. Er greift lieber zum Giftfläschchen, als dass er eine nach seiner Ansicht entwürdigende Stellung annähme, um sein irdisches Leben zu fristen. Es fehlt ihm der Mannesmut, den Kampf mit der Macht des Schicksals aufzunehmen.

Die Unmittelbarkeit der Empfindung und die meisterhaft geführte Handlung hielten den Zuschauer in atemloser Beklemmung. „Aux dernières scènes", erzählt ein damals jugendlicher Augenzeuge,*) „lorsque Kitty Bell gravit en oscillant l'escalier de la chambre où Chatterton va mourir, lorsqu'elle glisse renversée sur la rampe et retombe à genoux, lorsque, à la voix de son mari, elle se redresse, saisit la Bible et va s'affaisser expirante pendant que ses enfants accourent vers elle, — la salle se leva; il y eut un cri d'horreur, de commisération et d'enthousiasme. Lorsque l'on vint proclamer le

*) Maxime Ducamp, Souvenirs littéraires, Paris, 1882, Bd. II. pag. 111.

nom de l'auteur, le comte Alfred de Vigny, on resta debout pendant près de dix minutes; les hommes battaient des mains, les femmes agitaient leur mouchoir. Jamais depuis je n'ai vu une ovation pareille." Aber „Chatterton" appelliert so ausschliesslich ans Mitleid, dass jenes innere Gleichgewicht, welches auch in Hugos Dramen vermisst wird, verloren geht und dem Stücke die dauernde Lebensfähigkeit abgesprochen werden muss. An Stelle der René, der Antony, der Chatterton sind heute die Jünger Schopenhauers und Hartmanns getreten, an Stelle des elegischen Weltschmerzes der herzlose Pessimismus und der krasseste Realismus.

Während auf dramatischem Gebiet die Romantiker die übergrossen Erwartungen getäuscht haben, sind in der Lyrik ihre Triumphe unbestreitbar und unbestritten. Neben Alfret de Musset darf Hugo als das grösste lyrische Talent des modernen Frankreich betrachtet werden. So ist auch die romantische Geistesbewegung in ihrem innersten Wesen lyrisch. Diese einseitige Begabung war für den Dramatiker Hugo schädlich; alles löst sich in breitspurige Lyrik und langhingezogene Monologe und Dialoge auf, so dass seine Dramen für die Lektüre geeigneter sind als für die Bühne. Einige derselben, *Cromwell*, *Torquemada* (1882), namentlich die nach seinem Tod herausgegebenen dramatischen Wildlinge (*Théâtre en liberté*), waren gar nicht zur Aufführung bestimmt.

Selbst die negativen Leistungen der Romantiker sind für die Weiterentwickelung des Dramas von grösstem Wert. Als Hernani ins Horn stiess, da stürzten die Pagoden der Klassiker ein und begruben die künstlichen Treibhauspflanzen der drei Einheiten unter ihre Trümmer. Auf die Jahrhunderte lang herrschende Vorschrift Boileaus (Art poétique, III. 45—46):

„Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli"

hat Victor Hugo mit dem Hinweis auf Shakespeares scheinbare Regellosigkeit erwidert. Die Freiheit in der Kunst galt ihm als höchstes Prinzip. Nachdem er dasselbe im Buchdrama „Cromwell" aufgestellt, wagte er, in „Hernani" es bis zu den letzten Konse-

quenzen praktisch durchzuführen. Triumphierend konnte er alsdann in der Vorrede ausrufen: „Le principe de la liberté littéraire, déjà compris par le monde qui lit et qui médite, n'a pas été moins complètement adopté par cette immense foule, avide des pures émotions de l'art, qui inonde chaque soir les théâtres de Paris. Cette voix haute et puissante du peuple, qui ressemble à celle de Dieu, veut désormais que la poésie ait la même devise que la politique: tolérance et liberté..... Et cette liberté, le public la veut telle qu'elle doit être, se conciliant avec l'ordre, dans l'État, avec l'art, dans la littérature."

Wo sonst drahtpuppenartige Figuren um die Wette deklamierten und perorierten, haben die Romantiker eine bunte Schar von Gestalten mit Fleisch und Blut aus dem Boden gestampft und zunächst das Mittelalter mit seinen ritterlichen Gepflogenheiten und malerischen Gewändern wachgerufen. Das bunte Kolorit ging auf die Stoffe aus der Gegenwart über und führte so dem Drama neues Leben zu.

Die grössten Verdienste haben Hugo und seine Jünger um Sprache und Metrik. Sie haben die klassischen Formeln, die abstrakten Wendungen und Metaphern verworfen und eine neue, klangvolle Sprache geschmiedet. Wo Hugo die Metapher anwendet, — zahlreiche Beispiele finden sich in J. Sarrazin „Victor Hugos Lyrik", Baden, 1885, pag. 10 ff., — um abstrakte Vorgänge sinnenfällig zu machen, zieht er mit Vorliebe Gesicht und Gehör in Mitleidenschaft. Vor allem liebt er das *mot propre* und verlässt den Kothurn, wo es ihm zweckentsprechend scheint. So beginnt „Hernani" mit folgenden höchst prosaischen Worten:

„Serait-ce déjà lui? . . . . C'est bien à l'escalier
Dérobé . . . Vite, ouvrons! . . . Bonjour, beau cavalier!"

weil nach seiner Ansicht die Dienerin nicht die gleiche Sprache führen darf, wie der Fürst oder der Liebende. Also ein Schritt zum Realismus! Hugo darf darum seiner Verdienste um die poetische Sprache sich rühmen:

J'ai dit à *la narine*: „Eh mais! tu n'es qu'*un nez!*
J'ai dit au *long fruit d'or*: „Mais, tu n'es qu'*une poire*"
J'ai dit à Vaugelas: „Tu n'es qu'une mâchoire!"

(Contempl. I. 7.)

um so mehr, als er zu Anbeginn seiner dichterischen Laufbahn die altjüngferliche Scheu der Afterklassiker gegen den konkreten Ausdruck geteilt hatte. In seinen „Oden" heissen noch die Jungfrauen *les jeunes beautés*, die Invaliden *les vieux martyrs de la gloire*, den Konvent nennt er *l'enceinte fatale, la lugubre enceinte*, die Geschütze *l'airain fumant*. Diese Paraphrasen erinnern an die bekannten Verse Legouvé's (1764—1812), der den volkstümlichen Ausspruch Heinrichs IV über das Huhn im Topf folgendermassen verwässerte, um sich um die prosaischen Wörter *dimanche, paysan, poule* und *pot* herumzudrücken:

„Je veux enfin qu'au jour marqué pour le repos,
L'hôte laborieux des modestes hameaux
Sur sa table moins humble ait, par ma bienfaisance,
Quelques-uns de ces mets réservés à l'aisance."

(Vgl. Gidel, a. a. O. III, 232.)

Noch berühmter ist folgende Paraphrase des einfachen Satzes, dass bei der Belagerung von Calais selbst um vieles Geld Hundefleisch nicht mehr zu bekommen war:

Le plus vil aliment, rebut de la misère,
Mais aux derniers abois ressource horrible et chère,
De la fidélité respectable soutien
Manque à l'or prodigué du riche citoyen.

(De Belloy, Siège de Calais.)

Hätte Hugo weiter nichts geleistet, als diesem Wörterunfug für immer ein Ende gemacht, sein Platz in der Litteraturgeschichte wäre für immer gesichert. Er hat aber der verblassten Sprache der Poesie auch neues Lebensblut zugeführt und eine malerische Diktion geschaffen, welche mit dem Glanze des Goldes die Klangfülle des Erzes verbindet.

Ebenso radikal ging Victor Hugo in der Metrik vor. Er wagte es, Tragödien ohne Alexandriner zu schreiben und gab dem klassischen Vers, wo er ihn beibehielt, eine ungeahnte Geschmeidigkeit und Beweglichkeit. Während Corneille, Racine und ihre Nachtreter auf das Rhythmische ihr Augenmerk richteten, räumten die Romantiker dem logischen Wert der Worte innerhalb des Verses so grossen Einfluss ein, dass ein romantischer Alexandriner sofort sich beim Lesen von einem klassischen unterscheidet. „Si la loi rythmique est plus forte que la cohésion syntaxique, le vers est du

mode classique; si au contraire, la cohésion syntaxique l'emporte, le vers est romantique".*) Die Caesur ist freier behandelt als im feierlich gemessenen Klassikervers, das *Enjambement*, das Hinübergreifen eines Satzes**) in einen zweiten Vers, nicht so peinlich verpönt als bei den Dichtern des 17. und 18. Jahrhunderts. Die oben wiedergegebenen Anfangsverse aus „Hernani" bieten ein greifbares Beispiel von der liberalen Handhabung der Caesur und zugleich von einem *Enjambement*, dessen Kühnheit bei der ersten Vorstellung den klassisch gesinnten Zuhörern laute Zornesrufe entlockte. Der berühmte Monolog des Königs Karl vor der Kaisergruft zu Aachen wird ein charakteristisches Beispiel Hugoscher Diktion geben. Wir drucken ihn ohne die Abstriche ab, zu denen die Censur den Dichter zwang, bezeichnen aber die bei der ersten Aufführung unterdrückten 60 Verse mit durchschossenen Lettern.

Charlemagne, pardon! ces voûtes solitaires
Ne devraient répéter que paroles austères;
Tu t'indignes sans doute à ce bourdonnement
Que nos ambitions font sur ton monument.
Charlemagne est ici! Comment, sépulcre sombre,
Peux-tu sans éclater contenir si grande ombre?
Es-tu bien là, géant d'un monde créateur,
Et t'y peux-tu coucher de toute ta hauteur? —
Ah! c'est un beau spectacle à ravir la pensée
Que l'Europe ainsi faite et comme il l'a laissée!
Un édifice, avec deux hommes au sommet,
Deux chefs élus auxquels tout roi né se soumet.
Presque tous les États, duchés, fiefs militaires,
Royaumes, marquisats, tous sont héréditaires;
Mais le peuple a parfois son pape ou son césar,
Tout marche, et le hasard corrige le hasard.
De là vient l'équilibre, et toujours l'ordre éclate.
Electeurs de drap d'or, cardinaux d'écarlate,

*) Becq de Fouquières, traité général de versification française (Paris, 1879) pag. 123.

**) Eine Szene aus dem vierten Akt von Faust, II. Teil ist in Alexandrinern mit kühnen Enjambements gedichtet. Sollten vielleicht Reminiszenzen aus Victor Hugo, den Goethe um diese Zeit sehr fleissig studierte — vgl. verschiedene Stellen aus den Gesprächen mit Eckermann — einigermassen dabei im Spiel sein?

Double sénat sacré dont la terre s'émeut,
Ne sont là qu'en parade, et Dieu veut ce qu'il veut.
Qu'une idée, au besoin des temps, un jour éclose,
Elle grandit, va, court, se mêle à toute chose,
Se fait homme, saisit les coeurs, creuse un sillon;
Maint roi la foule aux pieds ou lui met un bâillon;
Mais qu'elle entre un matin à la diète, au conclave,
Et tout les rois soudain verront l'idée esclave,
Sur leurs têtes de rois que ses pieds courberont,
Surgir, le globe en main ou la tiare au front.
Le pape et l'empereur sont tout. Rien n'est sur terre
Que pour eux et par eux. Un suprême mystère
Vit en eux; et le ciel, dont ils ont tous les droits,
Leur fait un grand festin des peuples et des rois,
Et les tient sous sa nue, où son tonnerre gronde,
Seuls, assis à la table où Dieu leur sert le monde.
Tête à tête ils sont là, réglant et retranchant,
Arrangeant l'univers comme un faucheur son champ.
Tout se passe entre eux deux. Les rois sont à la porte
Respirant la vapeur des mets que l'on apporte,
Regardant à la vitre, attentifs, ennuyés.
Et se haussant, pour voir, sur la pointe des pieds.
Le monde au-dessous d'eux s'échelonne et se groupe,
Ils font et défont. L'un délie et l'autre coupe.
L'un est la vérité, l'autre est la force. Ils ont
Leur raison en eux-mêmes, et sont parce qu'ils sont.
Quand ils sortent, tous deux égaux, du sanctuaire,
L'un dans sa pourpre, et l'autre avec son blanc suaire,
L'univers ébloui contemple avec terreur
Ces deux moitiés de Dieu, le pape et l'empereur.
— L'empereur! l'empereur! être empereur! — O rage,
Ne pas l'être! et sentir son coeur plein de courage! —
Qu'il fut heureux celui qui dort dans ce tombeau!
Qu'il fut grand! De son temps c'était encor plus beau.
Le pape et l'empereur! ce n'était plus deux hommes.
Pierre et César! en eux accouplant les deux Romes,
Fécondant l'une et l'autre en un mystique hymen,
Redonnant une forme, une âme au genre humain,
Faisant refondre en bloc peuples et pêle-mêle
Royaumes, pour en faire une Europe nouvelle,

Et tous deux remettant au moule de leur main
Le bronze qui restait du vieux monde romain!
Oh! quel destin! — Pourtant cette tombe est la sienne
Tout est-il donc si peu que ce soit là qu'on vienne?
Quoi donc! avoir été prince, empereur et roi!
Avoir été l'épée, avoir été la loi!
Géant, pour piédestal avoir eu l'Allemagne'
Quoi! pour titre césar et pour nom Charlemagne!
Avoir été plus grand qu'Annibal, qu'Attila,
Aussi grand que le monde!... et que tout tienne là!
Ah! briguez donc l'empire et voyez la poussière
Que fait un empereur! Couvrez la terre entière
De bruit et de tumulte; élevez, bâtissez
Votre empire, et jamais ne dites: c'est assez!
Taillez à larges pans un édifice immense!
Savez-vous ce qu'un jour il en reste? ô démence!
Cette pierre! Et, du titre et du nom triomphants?
Quelques lettres à faire épeler des enfants!
Si haut que soit le but où votre orgueil aspire,
Voilà le dernier terme!... — Oh! l'empire! l'empire!
Que m'importe! j'y touche, et le trouve à mon gré.
Quelque chose me le dit: tu l'auras! je l'aurai!
Si je l'avais!... O ciel! être ce qui commence,
Seul debout, au plus haut de la spirale immense!
D'une foule d'États l'un sur l'autre étagés
Être la clef de voûte, et voir sous soi rangés
Les rois et sur leurs têtes essuyer ses sandales,
Voir au-dessous des rois les maisons féodales
Margraves, cardinaux, doges, ducs à fleurons;
Puis évêques, abbés, chefs de clans, hauts barons;
Puis clercs et soldats; puis, loin du faîte où nous sommes,
Dans l'ombre, tout au fond de l'abîme, — les hommes.
Les hommes! c'est-à dire une foule, une mer,
Un grand bruit; pleurs et cris; parfois un rire amer;
Plainte qui, réveillant la terre qui s'effare,
A travers tant d'échos, nous arrive fanfare.
Les hommes! des cités, des tours, un vaste essaim,
De hauts clochers d'église à sonner le tocsin!

(*Rêvant.*)

Base de nations portant sur leurs épaules
La pyramide énorme appuyée aux deux pôles,

Flots vivants, qui toujours l'étreignant de leurs plis,
La balancent, branlante, à leur vaste roulis,
Font tout changer de place et, sur ses hautes zones,
Comme des escabeaux font chanceler les trônes,
Si bien que tous les rois, cessant leurs vains débats,
Lèvent les yeux au ciel... Rois! regardez en bas!
— Ah! le peuple! océan! onde sans cesse émue,
Où l'on ne jette rien sans que tout ne remue!
Vague qui broie un trône et qui berce un tombeau!
Miroir où rarement un roi se voit en beau!
Ah! si l'on regardait parfois dans ce flot sombre,
On y verrait au fond des empires sans nombre,
Grands vaisseaux naufragés, que son flux et reflux
Roule, et qui le gênaient, et qu'il ne connaît plus!
— Gouverner tout cela! monter, si l'on vous nomme,
A ce faîte! y monter, sachant qu'on n'est qu'un homme!
Avoir l'abîme là!... Pourvu qu'en ce moment
Il n'aille pas me prendre un éblouissement!
Oh! d'États et de rois mouvante pyramide,
Ton faîte est bien étroit! Malheur au pied timide!
A qui me retiendrai-je? Oh! si j'allais faillir
En sentant sous mes pieds le monde tressaillir,
En sentant vivre, sourdre et palpiter la terre!
— Puis, quand j'aurai ce globe entre mes mains, qu'en faire?
Le pourrai-je porter seulement? Qu'ai-je en moi?
Être empereur! mon Dieu! j'avais trop d'être roi!
Certe, il n'est qu'un mortel de race peu commune
Dont puisse s'élargir l'âme avec la fortune.
Mais, moi! qui me fera grand? qui sera ma loi?
Qui me conseillera?
(*Il tombe à deux genoux devant le tombeau.*)
Charlemagne! c'est toi!
Ah! puisque Dieu, pour qui tout obstacle s'efface,
Prend nos deux majestés et les met face à face,
Verse-moi dans le coeur, du fond de ce tombeau,
Quelque chose de grand, de sublime, et de beau!
Oh! par tous ses côtés fais-moi voir toute chose.
Montre-moi que le monde est petit, car je n'ose
Y toucher. Montre-moi que sur cette Babel
Qui du pâtre à César va montant jusqu'au ciel,

Chacun en son degré se complaît et s'admire,
Voit l'autre par-dessous et se retient d'en rire.
Apprends-moi tes secrets de vaincre et de régner,
Et dis-moi qu'il vaut mieux punir que pardonner!
— N'est-ce pas? — S'il est vrai qu'en son lit solitaire
Parfois une grande ombre, au bruit que fait la terre,
S'éveille, et que soudain son tombeau large et clair
S'entr'ouvre, et dans la nuit jette au monde un éclair;
Si cette chose est vraie, Empereur d'Allemagne,
Oh! dis-moi ce qu'on peut faire après Charlemagne!
Parle! dût en parlant ton souffle souverain
Me briser sur le front cette porte d'airain!
Ou plutôt, laisse-moi seul dans ton sanctuaire
Entrer; laisse-moi voir ta face mortuaire;
Ne me repousse pas d'un souffle d'aquilons;
Sur ton chevet de pierre accoude-toi. Parlons.
Oui, dusses-tu me dire, avec ta voix fatale,
De ces choses qui font l'œil sombre et le front pâle,
Parle! et n'aveugle pas ton fils épouvanté,
Car ta tombe sans doute est pleine de clarté.
Ou, si tu ne dis rien, laisse en ta paix profonde
Carlos étudier ta tête comme un monde;
Laisse qu'il te mesure à loisir, ô géant.
Car rien n'est ici-bas si grand que ton néant!
Que la cendre, à défaut de l'ombre, me conseille!

(*Il approche la clef de la serrure.*)

Entrons.

(*Il recule.*)

Dieu! s'il allait me parler à l'oreille!
S'il était là, debout et marchant à pas lents!
Si j'allais ressortir avec des cheveux blancs!
Entrons toujours!

(*Bruit de pas.*)

On vient. Qui donc ose à cette heure
Hors moi, d'un pareil mort éveiller la demeure?
Qui donc?

(*Le bruit s'approche.*)

Ah! j'oubliais! ce sont mes assassins.
Entrons!

Um diese mit gewaltigem Bombast und übermässiger Wortfülle ausgedrückten Gedanken und ihre Wirkung auf den Zuschauer voll und ganz zu verstehen, braucht man nur zu bedenken, dass „*Hernani*“ wenige Monate vor der Revolution von 1830 aufgeführt ward. Wie in Schillers Don Carlos die Gärung der Geister, in Wilhelm Tell das Erwachen des Volksbewusstseins sich wiederspiegelt, so hörte man hier aus des jungen Königs Mund die liberalen Ideen, die bald obsiegen sollten. Denn der Romantismus ist, wie Hugo betont, eben bloss Liberalismus in der Litteratur.

Kapitel III.

1. École du bon Sens. — 2. Scribe und Konsorten.

Mit einem Schlag konnte aus den Trümmern des romantischen Dramas das soziale Schauspiel der Gegenwart nicht erstehen, obwohl „Chatterton“ und „Antony“ als Ausfluss der Diderotschen Ideendramen betrachtet werden können. Eine zeitweilige Reaktion, eine Rückkehr zum Alten und Überwundenen musste den zügellosen Ausschreitungen der Romantiker auf dem Fusse nachfolgen.

Die steifernsten Gestalten Corneilles und Racines hatte seit dem Tode des genialen Schauspielers Talma (1826) keine bedeutende künstlerische Kraft mehr zu beleben vermocht. Selbst Talma spielte am Ende seiner Laufbahn die klassischen Rollen nicht mehr mit voller Hingabe; hatte er doch den jugendlichen Hugo aufgefordert, den „Cromwell“ für ihn zu schreiben*). Die gottbegnadete Elise Rachel sollte die halbvergessenen Heldinnen aus dem Zeitalter der Klassiker wieder zum Leben auferwecken. Iphigenia, Phaedra, Camilla, Chimene erhielten durch sie eine neue Seele.

Das erste Auftreten des unscheinbaren Judenmädchens im Jahr 1838 rief im Publikum das Bewusstsein wach, dass der Geschmack auf eine schiefe Bahn geraten. Man erwachte aus dem romantischen Rausch und fühlte sich wie von einem Terrorismus befreit; es war, als habe Mademoiselle Rachel dem französischen Volk ein Nationalheiligtum wiedergegeben. „*Mademoiselle*,“ sagte Graf Molé, „*vous avez sauvé la langue française, je vous remercie!*“ **) Nach Corneille,

*) Ausführliche Erzählung des Zusammentreffens beider Männer bei Barbou-Weber, Victor Hugo und seine Zeit, Leipzig 1882, pag. 91 ff.

**) Maxime Ducamp, a. a. O. pag. 159.

Racine und Voltaire feierten auch die Afterklassiker der napoleonischen Zeit ihre Wiederauferstehung. Rachel trat in Pierre Lebruns „Maria Stuart“ auf. Schliesslich wurden eigens für die gefeierte Schauspielerin Tragödien geschrieben (Madame de Girardins „*Judith*“). Als Hugo mit seinen „Burggrafen“ in diese reaktionäre Stimmung hineinplatzte, zeigte es sich unzweideutig, wie sehr der ganze Romantismus sich überlebt hatte.

Sechs Wochen nach der Niederlage Hugos trat Ponsards „Lucrezia“ vor die Rampe. François Ponsard (1814—1867), aus Vienne im Dauphiné gebürtig, hatte mit einer Nachdichtung von Byrons „Manfred“ vorübergehend die Aufmerksamkeit auf sich gezogen und von seiner Vaterstadt aus durch Vermittelung eines Freundes später die Rachel für seine „*Lucrèce*“ zu interessieren gesucht. Ihr Erfolg als Lucrezia war nach der Schilderung von Zeitgenossen ein grossartiger*). Der Hohepriester der litterarischen Kritik, Sainte-Beuve, begrüsste freudig die an und für sich nicht hervorragende Tragödie als Protest gegen die Ausschreitungen der Hugoschen Schule. „*Décidément l'École finit, il faut en percer une autre, le public ne se réveillera qu'à quelque nouveauté bien imprévue,*“ hatte er kurz zuvor ausgerufen (vgl. Zola, De la Critique, a. a. O. pag. 315), ohne die kurze Frist zu ahnen, innerhalb welcher diese Weissagung in Erfüllung gehen sollte.

War Hugos Lucrezia die leidenschaftliche Tochter eines durch seine Greuelthaten berüchtigten mittelalterlichen Adelsgeschlechts gewesen, so war die Titelheldin Ponsards jene keusche Römerin, die nach des Tarquinius Unthat sich den Tod gab. Daher der Erfolg dieses Bildes echter und edler Weiblichkeit. Man war der gemischten Charaktere überdrüssig und sehnte sich nach einfacher, gesunder Handlung.

Klassische Ruhe und Hoheit ist über Ponsards Tragödie ausgegossen. Am Stil ist aber der romantische Einfluss nicht spurlos vorübergegangen; den wärmeren Farbenton, den beweglicheren Vers, den leichten Übergang vom deklamatorischen Pathos zur weniger geschraubten Umgangssprache, — dies alles hat die sogenannte „École du bon sens“ (Schule des gesunden Menschenverstands)

*) Georg Brandes, a. a. O. pag. 407.

Hugo und seinen Jüngern zu verdanken. Sonst steht sie auf dem Boden der Kunstprinzipien Boileaus und beobachtet gewissenhaft die drei Einheiten.

„*Tout doit tendre au bon sens,*“ heisst eine Vorschrift aus Boileaus Art poétique. Dass die Romantiker häufig dagegen gesündigt, kann nicht geleugnet werden. Mit Recht hatte Musset in der Satire „*Dupont et Durand*“ von einer allgemeinen Versöhnung der erbittertsten Feinde, der Russen mit den Türken, des Skeptikers mit dem Dogma gesungen, schliesslich versöhnt sich auch „*le drame moderne avec le sens commun!*“ Daher die Bezeichnung der nüchternen Reaktion im Gegensatz zur romantischen Phantasterei.

Seine Vertrautheit mit dem Altertum hat Ponsard durch die reizende Pfeilerspiegelszene „*Horace et Lydie*“ bekundet, welche an die Lydiaode „Donec gratus eram tibi“ (Od. III, 9) sich anlehnt, die Geibel im klassischen Liederbuch so trefflich übersetzt hat.

Doch konnten auf die Dauer die durch Rachel gleichsam galvanisierten griechisch-römischen Persönlichkeiten das sensationslüsterne Publikum der Neuzeit nicht recht befriedigen, obschon gerade damals mehrere Nachdichtungen von Sophokles und Euripides aus der Feder jüngerer Romantiker — Jules Lacroix, Meurice, Vacquerie — am Théâtre-Français günstige Aufnahme fanden. In richtiger Würdigung des Zeitgeschmacks wandte sich Ponsard, auch hier dem Impuls der unmittelbaren Vorgänger folgend, der nationalen Geschichte zu. In „*Agnès de Méranie*“ (1846) stellte er den Konflikt zwischen König Philipp August und dem Papst Cölestin III nicht ungeschickt dar, während „*Charlotte Corday*“ (1850) die rührendste Gestalt des Revolutionszeitalters mit grossem rhetorischem Geschick behandelt. Beide Dramen lebten nicht lange. Die „École du bon sens“ war überhaupt nicht lebensfähig, weil sie vom gleichen Grundsatz wie der Romantismus ausging: *l'Art pour l'Art!* Vergebens suchte Ponsard später an Diderot anzuknüpfen und der Mitwelt den Spiegel vorzuhalten, es fehlte ihm die satirische Kraft seines Jüngers Augier. „*L'Honneur et l'Argent*“ (1854) und „*la Bourse*“ (1856) schildern mit beredten Worten und in glatten Versen die Zeit des unter dem Bürger-

königtum*) üppig emporgeschossenen Gründertums, ein von Scribe mehrfach gestreiftes und erst von Augier mit voller Hingabe erörtertes Thema.

Ausser dem letztgenannten Dichter vermochte die nüchterne Schule Ponsards keinen hervorragenden Vertreter hervorzubringen, und auch dieser einzige Genosse fiel verhältnismässig rasch von seinem Landsmann und Freund ab, um eigene Wege zu wandeln.

Wie Ponsard, schloss sich Augier zuerst an das klassische Altertum an. Die herrlichen Dichtungen von André Chénier hatten den jungen Mann für Attika und seinen ewig blauen Himmel begeistert, und dieser leuchtet über seinem ersten Lustspiel „*la Ciguë*", einem anmutigen Zweiakter, der am 13. Mai 1844 — ein Jahr nach dem Fiasko des letzten Dramas von Victor Hugo — am Odéon mit grossem Erfolg gespielt wurde.

Der reiche Athener Klinias ist aller Genüsse überdrüssig; obwohl erst 25 Jahre alt, will er den Giftbecher (la ciguë) trinken, da ihn die Weiber nicht mehr reizen und die schmarotzenden Freunde anekeln:

„... Ennuyé de moi comme des autres,
Sachant, hélas! par cœur mes bons mots et les vôtres.
. . . . . .
Las du vice, et pourtant à ce point corrompu
Que je doute s'il est pire que la vertu,
Je m'en vais de la terre où plus rien ne m'amuse!"

Seine Freunde Kleon und Paris will er zu Universalerben einsetzen, nachdem er mit ihnen den letzten Tag in tollem Gelag verbracht hat. Nur müssen die beiden alternden Lebemänner um

---

*) Vgl. Heine: „Die Männer des Gedankens, die im 18. Jahrhundert die Revolution so unermüdlich vorbereitet, sie würden erröten, wenn sie sähen, wie der Eigennutz seine kläglichen Hütten baut an der Stelle der niedergebrochenen Paläste, und wie aus diesen Hütten eine neue Aristokratie hervorwuchert, die noch unerfreulicher als die ältere nicht einmal durch eine Idee, durch den idealen Glauben an fortgezeugte Tugend sich zu rechtfertigen sucht, sondern nur in Erwerbnissen ...., im Geldbesitz ihre letzten Gründe findet (Franz. Zustände II, 4. Brief über die französische Bühne).

die Gunst der schönen Sklavin Hippolyta sich bemühen, wer siegt, bekommt die reiche Erbschaft. Der possierliche Wettlauf der edlen Gecken hat den Klinias in seinem Menschenhass nur bestärkt. Er giebt die Sklavin frei, damit sie die Jugend Athens mit ihren schönen Augen berücke — und beginnt selbst eine Neigung für diese unschuldsvolle Sirene zu empfinden. Jetzt soll der Preis dem Bewerber zufallen, der von Hippolyta abgewiesen wird. Neuer Wettkampf im entgegengesetzten Sinn. Jeder sucht möglichst viele Gebrechen und Charakterfehler zu heucheln. Schliesslich erklärt Paris der Sklavin, er wolle am nämlichen Tag ins düstere Totenreich hinabsteigen, und zwar in Gesellschaft des Klinias. Aber Hippolyta wird den lebensmüden Gebieter durch die Liebe retten. Sie ist guter Eltern Kind und von kretischen Seeräubern aus ihrer Heimat geraubt worden, also eine ebenbürtige Braut.

Attisch ist an dem Lustspiel nur die Szenerie, die Personen sind und denken modern. Bekleidet man Paris und Kleon mit einem Frack, so hat man zwei halbgeschliffene Boulevardiers. Auch sonst verrät sich der Anfänger mehrfach. Im Munde eines sechzehnjährigen unerfahrenen Mädchens (une enfant qui sort de la coquille I, 3) nehmen sich die weisen Bemerkungen und scharfen Sarkasmen (II, 1) so wenig natürlich aus, wie später die rohe Zankszene zwischen den beiden Nebenbuhlern auf Wahrscheinlichkeit Anspruch macht. Die derbe Komik Molières schwebte Augier vor Augen.

Die Marion-Delorme-Idee scheint bei Abfassung des zweiten griechischen Lustspiels, des Einakters „*le Joueur de flûte*“ (19. Dezember 1850, Théâtre-Français), den Dichter beschäftigt zu haben. Ein thessalischer Flötenspieler, der Hellas fröhlich durchstreift, verliebt sich zu Korinth in die vornehme Buhlerin Laïs und verkauft sich als Sklave, um acht Tage lang als reicher Satrap ihre Gunst besitzen zu können. Nach Ablauf der Frist erkennt er das Unwahre dieses erkauften Liebesglücks und will durch Selbstmord der Sklaverei entgehen. Aber Laïs kauft ihn mit ihrer ganzen Habe los, da dieser Mann allein sie wahrhaft geliebt. Beide beginnen ein neues, ehrenhaftes Leben. Das gleiche Lied sollten später Dumas und Sardou nachdrücklicher anstimmen, während Augier in „*le Mariage d'Olympe*“ die Rehabilitationsfrage endgiltig und mit rücksichtsloser Energie verneinen wird.

Eine vermittelnde Stellung nimmt „*l'Aventurière*“ in doppelter Hinsicht ein (aufgeführt am Théâtre-Français den 23. März 1848, umgearbeitet im Jahr 1857). Die Handlung ist ins 16. Jahrhundert verlegt, und die Abenteurerin verlässt das Haus mit der vollen Achtung ihres Gegners. Da nicht Habsucht, sondern ein unbestimmtes Sehnen nach Ehrlichkeit und geordnetem Leben Donna Clorindas Handeln beeinflusste, so verstösst dieser Schluss nicht gegen die poetische Gerechtigkeit:

„Je ressemble au marin fatigué de la mer,
Et comme il porte envie à la tranquille joie
Des rivages heureux que son vaisseau côtoie,
Ainsi je porte envie au monde régulier
Que mon orgueil encore n'a pu que côtoyer.
. . . . . .
Je veux mon rang parmi les femmes sérieuses.“ (II, 1.)

Die Mittel zur Erreichung ihres Ziels sind verwerflich. Die schöne und kluge Zauberin giebt sich dem sechzigjährigen Edelmann gegenüber als Tochter eines verarmten Hidalgo aus, ihren Bruder und Begleiter für einen ehrenwerten Offizier. Leider besitzt Don Hanibale — in Wahrheit ein wandernder Schauspieler — einen lebhaften Durst. Hier setzt der nach zehnjähriger Abwesenheit heimkehrende, verschollen geglaubte Sohn des thörichten Greises den Hebel ein. Don Hanibale plaudert im Rausch, eine Szene voll urwüchsigen Humors. Ohne sich dem leichtgläubigen Vater zu erkennen zu geben, ist Don Fabrice inzwischen ins Vaterhaus zurückgekehrt*). Er darf also der verlockenden Clorinde eine Falle stellen und geht so geschickt vor, dass die reuige Abenteurerin sich wirklich im Ingrimm über die ihr widerfahrene Abweisung von ihm entführen lassen will. Jetzt ist sie entlarvt und der verblendete Vater geheilt. Somit hat der Sohn seine Flucht aus dem Elternhaus der Familie gegenüber gesühnt.

Wennschon Augier in diesem Drama gegen die Buhlerin noch nicht mit der Rücksichtslosigkeit vorging, die in „Olympes Heirat“ ihn zum harten Sittenrichter stempelt, so führt bereits hier die

*) Nur der Umstand, dass seine Schwester ihn nicht sofort erkannte, brachte Fabrice auf den Gedanken, sich durch eine Perücke ganz unkenntlich zu machen. Die Fiktion entbehrt also nicht der Wahrscheinlichkeit.

ihn kennzeichnende sittliche Entrüstung eine herbe Sprache. Als Beweis sei der packende Auftritt IV, 5 beigesetzt:

Fabrice: Vous êtes, je l'avoue, une fine commère.
Clorinde: Assez pour remplacer madame votre mère!
Fabrice: Ma mère! Misérable!
Clorinde (étonnée): Ah!
Fabrice: Ma mère! Osez-vous
Parler de cette sainte autrement qu'à genoux,
Vous courtisane, vous menteuse, vous infâme.
Clorinde: Songez, en me parlant, que je suis une femme,
Seigneur.
Fabrice: N'espérez pas vous couvrir de ce nom
Vous une femme? Un lâche est-il un homme? Non....
Eh bien! je vous le dis: on doit le même outrage
Aux femmes sans pudeur qu'aux hommes sans courage,
Car le droit au respect, la première grandeur,
Pour nous c'est le courage et pour vous la pudeur.
La sainte dignité que vous avez salie,
Au lieu de l'invoquer, souhaitez qu'on l'oublie.
Vous seule, songez-y, mais pour pleurer sur vous,
O femme sans amour, sans enfants, sans époux;
Étrangère au milieu des tendresses humaines,
La glace de la mort est déjà dans vos veines,
Et quand vous descendrez au néant du cercueil,
Il ne s'éteindra rien en vous qu'un peu d'orgueil!
. . . . . .
Elle croit faire ici librement son métier;
Me prendre impunément mon père et mon foyer,
Souiller la chambre austère où ma mère expirante...
Non!... Et puisque du ciel la justice est si lente,
Moi, je t'écraserai, vipère, en ton chemin!
Il fait un mouvement violent vers Clorinde, qui pousse un cri et tombe à genoux.
Je m'en vais, pour ne pas déshonorer ma main.

Kaum ist die Gefahr vom Heiligtum der Familie abgewendet, so führt Fabrice eine andere Sprache. Er vereinigt die jüngere Schwester mit dem Manne ihrer Wahl und entsagt willig den Freuden der Ehe, indem er zum Vater gewendet spricht:

„Que de petits-enfants notre maison fourmille
Mon père, nous serons les vieux de la famille!“

Mit diesen rührenden und hausbackenen Worten schliesst *l'Aventurière*, eine wohlthuende Verherrlichung der Familie und der Familienehre.

Noch klarer tritt diese sittliche Tendenz im nächstfolgenden Stück Augiers hervor. „*Gabrielle*“ (aufgeführt den 13. Dezember 1849 im Théâtre-Français) ist noch heute die beste und eindringlichste Verteidigung der Ehe und des Familienglücks; der Dichter wurde dafür von der Académie mit dem Monthyonschen Tugendpreis ausgezeichnet.

Man denke nicht, dass Augier den langweiligen Kanzelton angeschlagen und in gemütlicher Breite die Freuden des Familienlebens gepriesen hat. Charakter und Dialog entbehren nicht des belebenden und behaglichen Humors. Der Anwalt Julien Chabrière hat eine romantisch schwärmerische Frau, welcher er sich im Drang der Berufsgeschäfte nicht genügend widmen kann und will. In kleinbürgerlicher Umgebung aufgewachsen, mischt sich der brave Ehemann nicht allzeit taktvoll in die kleinlichsten Angelegenheiten des Hauswesens und ärgert sich über deren Vernachlässigung. Gabrielle leidet unter dem beengenden Druck: „*Sa vie est un damier dont j'occupe une case!*“ Die Entfremdung nimmt stetig zu, da Julien alle weicheren Regungen in Gegenwart seiner Frau absichtlich unterdrückt und sich den Anschein giebt, als trage er ein Gesetzbuch an Stelle des Herzens. In dieser Stimmung wendet sich das Herz der enttäuschten Gattin einem gleichgesinnten jungen Mann zu. Rasch greift das Übel um sich. Gabrielle ist bereit, dem weniger prosaischen Geliebten in seine Heimat zu folgen. Julien durchschaut das Verhältnis und beschliesst, ein heroisches Mittel anzuwenden. Scheinbar harmlos hat er Stéphane ausgeforscht. Einer entehrenden Lüge unfähig, hat dieser gestanden, dass ein Liebesverhältnis ihn forttreibt, ohne aber den Gegenstand seiner Liebe zu nennen. Ehe Gabrielle den verhängnisvollen Schritt gethan, tritt der bedrohte Gatte unbefangen herein und führt mit Aufwand aller Selbstbeherrschung in Gegenwart seiner Frau dem Abschied nehmenden das Frevelhafte seines Beginnens, die kommenden Gewissensbisse und Selbstanklagen einerseits, andererseits den Reiz der ruhigen Pflichterfüllung und des ungetrübten Familienglücks mit so warmen Worten zu Gemüt, dass der Entschluss Gabriellens

zerschmilzt. Sobald Julien erwartungsvoll das Zimmer wieder betritt, ruft ihm die Reuige entgegen: „O père de famille! ô poète, je t'aime!"

Die Romantiker protestierten laut gegen ein Stück, in welchem die Gewalt der Leidenschaften unterschätzt wurde, und dessen rührsame Moral dem Geschmack des Durchschnittspublikums schmeichelte. Augier galt ihnen als ein Philister, welcher die höhere Mission des Dichters verkannte und den lyrischen Duft des pot-au-feu als höchstes Ideal pries. Dass ihre tollen Sprünge diese bedächtige Reaktion hervorgerufen, wollten und konnten die Hugojünger nicht einsehen. Augiers spätere Thätigkeit hat ihn vom Vorwurf der Trivialität glänzend freigesprochen.

„Für das Theater zu schreiben," hat Goethe gesagt, „ist ein Métier und will ein Talent, das man besitzen muss." Dieses Métier kennt niemand gründlicher als Scribe. Seit dem Vielschreiber Alexandre Hardy*) hat kein Dramatiker so viel und so rasch produziert. Seine bequeme und dankbare Fabrikationsmethode wird noch heute in Ehren gehalten. Sardou kann seit dem letzten Jahrzehnt als vervollkommneter Scribe gelten, als *fournisseur de Sa Majesté le Public.*

Eugène Scribe (1791—1861) ist der Mann des klingenden Realismus. Die Aufschrift an seinem prächtigen Landsitz in Séricourt kennzeichnet den Mann:

„Le théâtre a payé cet asile champêtre;
Vous qui passez, merci! je vous le dois peut-être!"

Die aus seiner Feder stammenden Theaterstücke zählen nach Hunderten. Wie müssige Köpfe zusammengerechnet haben wollen, dass einst Lope de Vega zwanzig Millionen Verse geschmiedet, so wird vielleicht einstens jemand die Millionen von Zeilen in Poesie

*) Alex. Hardy (1560—1630) soll 800 Dramen und Lustspiele verfasst haben, von denen etwa 40 übrig sind. Manches Stück hat er angeblich in einer Nacht gedichtet oder übersetzt. Denn im Entlehnen der Stoffe und Verschweigen der Quellen war dieser Tagschreiber nicht blöde. „A défaut de l'art qui dispose, il avait l'instinct de l'effet; il savait deviner et saisir une situation intéressante. C'est par là qu'il s'emparait de son public."

und Prosa addieren, welche der unerschöpfliche Pariser Dramen- und Lustspielschreiber erzeugt hat. Seine im Jahr 1855 gesammelten Hauptwerke umfassen fünfundzwanzig Bände. Von 1815 bis 1830 war Scribe im Vaudeville- und im Variétéstheater tonangebend, die Eröffnung des Gymnasetheater im Jahr 1820 bedeutete für ihn eine neue Absatzquelle. Später wurde er durch Vertrag verpflichtet, alle seine neuen Stücke ausschliesslich der letztgenannten Bühne zuzuwenden.

Bald konnte Scribe der starken Nachfrage nach litterarischer Ware nicht mehr genügen. Er errichtete ein förmliches Bureau, in welchem jüngere Schriftsteller nach seinen Angaben und unter seiner steten Mitwirkung thätig waren. Germain Delavigne, Legouvé, Bayard, Mélesville(-Duveyrier), Lockroy, Dupin, Brazier, Masson, Lemoine u. a. zählen zu seinen Mitarbeitern. Bald hatte der eine eine dramatische Idee beizusteuern, dann lieferte ein zweiter eine Dialogpartie und ein dritter arbeitete etliche Szenen aus; bald lieferte der Prinzipal den Entwurf, bald wieder zu der ihm vorgelegten Fabel die szenische Disposition. Stets pflegte er den Namen des Hauptmitarbeiters neben den seinigen zu setzen. Daher die zahlreichen Stücke mit Doppelfirma. Ähnlich verbanden sich auch Augier und Sandeau, Wafflard und Fulgence, ähnlich Bayard mit Courcy, Potron, Duport, Delorme, Varner, Biéville, Vanderburch und anderen.

Meist hatte Scribe den Hauptanteil am gemeinsam angefertigten Stück. So scharf war sein dramatischer Scharfblick, dass zugleich mit dem Thema die ungefähre Szenenfolge in seinem Kopfe fertig war. Schaffende Erfindungsgabe und ausmalende Phantasie waren bei ihm in gleich hohem Grade entwickelt. Legouvé (Sohn) erzählt in seinen „Erinnerungen“ ein bezeichnendes Histörchen. Der Verfasser eines fünfaktigen Trauerspiels besuchte den gefeierten Bühnenpoeten, um ihm sein Werk vorzulesen und Scribes Ansicht darüber zu hören. Nach dem ersten Akte giebt er dieselbe noch nicht kund; beim zweiten zieht sich sein Gesicht in heitere Falten; je schauriger die Handlung, desto fröhlicher wird des Zuhörers Miene, bis er endlich mit dem Ausruf herausplatzt: „Das ist ja zum Totlachen!“ Betroffen und betrübt klappt der unglückliche Dichter des Trauerspiels sein Manuskript zu mit den Worten: „Ich sehe schon, mein Stück taugt nichts!“ — „Was? Taugt nichts?“ ruft

Scribe. „Ausgezeichnet ist es, köstlich, unübertrefflich! Es hat Effekte von unwiderstehlicher Komik, und in der Titelrolle muss selbst ein mässiger Komiker glänzen.“ Beim Worte Komiker fährt der Trauerspieldichter entsetzt zusammen. Der Meister wird gar nicht zugehört haben, meint er. Aber Scribe hatte nicht nur mit grösster Aufmerksamkeit die Handlung verfolgt, sondern während des Vorlesens aus dem schwerfälligen und schleppenden Drama den reizenden Einakter „*la Chanoinesse*“ im Kopfe gemacht. Man brauchte ihn nur noch niederzuschreiben.

Ein anderes artiges Geschichtchen als Gegenstück. Bei der Aufführung irgend eines Ballets wirkte der Schluss nicht recht befriedigend. Der Theaterdirektor begegnet Scribe im Foyer und fragt ihn, wie dem abzuhelfen sei. „Nichts leichter als das!“ erwiderte dieser, „schreiben Sie mir eine Anweisung von 1000 Franken auf die Theaterkasse, und ich will es Ihnen sagen.“ Der Direktor schrieb, Scribe machte seinen Vorschlag, — und dem Stück war auf die Beine geholfen.

Sehr treffend konnte darum Vitet in einer akademischen Rede sagen: „*Il y avait chez Scribe une faculté puissante et vraiment supérieure qui lui assurait cette suprématie sur le théâtre de son temps. C'était un don d'invention dramatique que personne avant lui peut-être n'avait ainsi possédé: le don de découvrir à chaque pas, presque à propos de rien, des combinaisons théâtrales d'un effet neuf et saisissant*, et de les découvrir, non pas en germe seulement ou à peine ébauchées, mais en relief, en action et déjà sur la scène. Pendant le temps qu'il faut à ses confrères pour préparer un plan, il en achève plus de quatre, et jamais il n'achète aux dépens de l'originalité cette fécondité prodigieuse. Ce n'est pas dans un moule banal que ses fictions sont jetées. S'il a ses secrets, ses méthodes, jamais il ne s'en sert de la même façon. Pas un de ses ouvrages qui n'ait au moins son grain de nouveauté ... *Scribe avait le génie de l'invention dramatique.*“

Despektierlicher, aber nicht unrichtig schildert Dumas Fils in der Vorrede zum „*Père prodigue*“ das dramatische Handwerkszeug Scribes: „Prestidigitateur de première force, joueur de gobelets merveilleux, il vous montrait une situation comme une muscade, vous la faisait passer, tantôt rire, tantôt larme, tantôt terreur, tantôt chien,

tantôt chat, sous deux, trois ou cinq actes, et vous la retrouviez dans le dénoûment. C'était bien la même, il n'y avait rien à dire. La prose dont il accompagnait ces tours de passe-passe avait mission d'égarer, de dépister l'auditoire et de gagner du temps jusqu'à l'effet promis, le moment où la muscade devient boulet de 48 et rentre tout de même dans le gobelet; c'était, passez-moi ce mot de place publique, un *boniment* de faiseur de tours. La séance finie, les bougies éteintes, les muscades remises dans le sac à la malice, les gobelets rentrés les uns dans les autres, le chien et le chat couchés, l'intonation morte. le lazzi envolé, il ne restait dans l'esprit et dans l'âme du spectateur ni une idée, ni une réflexion, ni un enthousiasme, ni une espérance, ni un remords, ni l'agitation, ni le bien-être. On avait regardé, on avait écouté, on avait été intrigué, on avait ri, on avait pleuré, on avait passé la soirée, on s'était amusé, ce qui est beaucoup; on n'avait rien appris."

Um die Schauspielerkunst hat sich Scribe unleugbare und tiefeingreifende Verdienste erworben. Er hat die Bühnenroutine über den Haufen gerannt und, wie der Kunstausdruck lautet, die ganze Lebendigkeit des Verkehrs auf die Bühne geworfen. Seine leicht und rasch dahinfliessenden Lustspiele mit ihren zahlreichen unerwarteten und unmotivierten Zwischenfällen vertrugen sich schlecht mit der steifen Gemessenheit der alten Inszenierung. So ward Scribe ein unnachahmlicher Regisseur. Unermüdlich ging er, die Brille auf die Stirne zurückgeschoben, auf der Bühne hin und her, von einem Schauspieler zum andern, spielte jedem seine Rolle vor, lenkte alle Bewegungen, gab jedem seine Stellung an. Er betrachtete die Inszenierung als ein zweites Kunstwerk für sich. Dagegen entging ihm das malerische Element ebenso sehr wie die Charakteristik der Personen. Die gehäufte Intrigue verwischte die Umrisse der einzelnen Charaktere.

Damit haben wir den grössten Mangel in den Scribeschen Stücken berührt, das mangelhafte Verständnis für Individualität und Lokalfarbe. Seine Lustspiele sind wie ein ewiger Kalender, hat Börne nicht mit Unrecht gesagt, das Datum kann man nach Belieben verrücken, der Rahmen aus Holz und Pappe bleibt gleich. Die Handlung entwickelt sich nicht ausschliesslich aus den Charakteren, sondern der Held wird nach Bedürfnis durch uner-

wartete Theatercoups verwandelt. Scribe will weniger zum Nachdenken anregen, als sein Publikum amüsieren und nebenbei ihm etwas hausbackene Moral à la Benedix beibringen. Sardou hat ihm seine besten Kniffe, *les vieilles ficelles*, glücklich abgeguckt und sie zu vervollkommnen verstanden.

Scribe hat in mustergiltiger, seitdem konventionell gewordener Art den Zwiespalt zwischen Liebe und Ehe auf die Bühne gebracht und sowohl Augier als Sardou auf die Rehabilitation des lächerlichen Ehemanns geführt. So hat Balzac in „Mercadet ou le Faiseur" das Vorbild zu dem mit den bestehenden Zuständen und mit der Gesellschaft kämpfenden Emporkömmling gegeben, worauf Augier und Dumas die Mittel dargestellt haben, welche dem Parvenu in die Gesellschaft Eingang verschafften.

Mit leichten Possen und militärischen Spektakelstücken hatte Scribe seine Laufbahn begonnen. Nach der Julirevolution führen ihn die Zeitverhältnisse zur Verspottung der schreienden sozialen Missstände.

„Was nach Feudalismus riecht, ist durch den Schlag von 1830 gründlich beseitigt. Aber dafür treten das Wuchern und Mäkeln, das filzige Krämertum und die verdorbene Spekulation, kurz der nackte Egoismus der Interessen in ihren gemeinsten Formen ans Ruder. Käuflichkeit ist das Losungswort. Ehre und Würde sind leere Namen, sie tragen ja nichts ein ..... Die Jahre von 1830 an bezeichnen die förmlich und systematisch gehegte Ausbildung des Materialismus, der mit seinem Fluch und seiner Depravation seither auf der Gesellschaft lastet und ihren allgemeinen Geist verdirbt." (Honegger, Litteratur und Kultur des 19. Jahrh., pag. 191.)

Strebertum und Gründertum, Geldheirat und Protzentum, alles hat Scribe auf die Bühne gebracht, aber den Ernst des Lebens hat er nur gestreift. Stets klammert er sich an die triviale Wirklichkeit und will vor allem sein Publikum unterhalten. Ihm ist das Theater keine Erziehungsanstalt im höheren Sinne, sondern ein Mittel zum verdauungsfördernden Zeitvertreib.

Auch die politische Satire hat er in vorsichtiger und harmloser Weise berührt, teilweise unter Verlegung des Schauplatzes ins Ausland (*„Bertrand et Raton"*). Geradezu typisch für Scribesche Mache und Scribesche Auffassung ist *„la Camaraderie"* (1837).

Dort wird mit Verve und Geschick das lichtscheue Treiben einer Koterie von Strebern geschildert, die unter der Juliregierung mit allen erlaubten und unerlaubten Mitteln ihre Leute vorwärts zu bringen suchen, sowie die Zufälligkeiten, von denen eine politische Wahl abhängen kann. Natürlich siegt schliesslich die „Tugend" über alle Ränke. Heute noch besitzt der französische Staat uneigennützige Diener wie Graf Miremont, welche zu den bereits „innehabenden" sieben Sinekuren ein achtes Ämtchen mit fetter Besoldung erstreben; Scheingelehrte wie Montlucar, die mit aller Gewalt die Pforten zur Académie sprengen möchten und sich ausschliesslich mit ihrer ewigen Kandidatur beschäftigen; gefällige Ärzte wie Bernardet, die mehr im Salon als in der Krankenstube thätig waren und es doch zu einer Professur bringen. Nicht allein in den dreissiger Jahren gab es Wähler wie die von Saint-Denis, welche sich willenlos wie eine Herde zur Urne treiben lassen, und dies nicht in Frankreich allein. Ebenso giebt es überall Zeitungen und Zeitschriften, nach welchen der und der entweder ein hervorragender Mann, oder eine Null ist, je nachdem er zur Koterie gehört oder nicht. Da in Frankreich noch heute das Koterienwesen zu den ärgsten Krebsschäden gehört, ist Scribes „*Camaraderie*" noch nicht veraltet und wird jedesmal die Theaterkassen füllen. In Deutschland ist das Stück weniger bekannt, als z. B. das inhaltlich geringere „*Verre d'eau*", oder „*le Diplomate*" und dgl., weil diese dem Virtuosentum auf den Brettern Vorschub leisten. — Wir erinnern beispielsweise an Friedrich Haase als Chavigny. — Hält man aber „*la Camaraderie*" etwa neben „*le Fils de Giboyer*", so wird man sich des Abgrunds bewusst, der den Schönfärber Scribe vom Wahrheitsmut eines Augier trennt. Welche Ausblicke hätte uns Augier auf die Herrschaft der gehätschelten Bourgeoisie eröffnet, die nur materielle Interessen kennt und die Prinzipien feige vertuscht! Es fehlt dem Scribeschen Sarkasmus die eigentliche Spitze, der Autor bebt vor den zu ziehenden Konsequenzen zurück.

ZWEITER ABSCHNITT.

DAS

ZEITGENÖSSISCHE SOZIALE UND SITTENDRAMA.

Das zeitgenössische soziale und Sittendrama.

Die Meister des modernen Dramas entnehmen ihre Themata der Gegenwart und ihren bewegenden Fragen. Seit Sandeaus „*Mademoiselle de la Seiglière*“ hat nach den zahlreichen Komödien Scribes höchstens noch Ohnet („Le Maître de Forges“) mit Vorliebe den Gegensatz zwischen der alten und der neuen Weltanschauung behandelt. Der Konflikt zwischen der Leidenschaft und den sozialen Gesetzen, zwischen Neigung und Pflicht wird im neueren Drama in allen möglichen Variationen dargestellt. Der szenische Aufbau *(la charpente)* ist noch immer der von Scribe überkommene; nur in der Schilderung der Charaktere erheben sich unsere Zeitgenossen zur vollen Originalität.

Wollte man indessen von den geschilderten Charakteren und Zuständen auf das ganze neuere Frankreich einen allgemeinen Rückschluss ziehen, dann thäte man dem weitaus grössten Teil des französischen Volkes Unrecht*). Die grosse Masse der Bevölkerung ist ebenso ehrenwert, ebenso arbeitsam und ebenso sittlich als anderswo. Nur drängen sich die verdorbenen Elemente, die Abenteurer, Glücksritter, Börsenjobber, Sports- und Clubmen in unserem materialistischen Zeitalter derart in den Vordergrund des Lebens der internationalen Weltstadt Paris, dass man von der Oberfläche auf das Ganze zu schliessen pflegt. Die Litteratur aber muss diese Gesellschaft wiederspiegeln, wie die Wasserfläche eines Sumpfes den am Rand wachsenden Schierling.

---

*) Vgl. Karl Hillebrand, Frankreich und die Franzosen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrh. 2. Aufl., Berlin, Rob. Oppenheim, 1874.

Diejenigen, welche über die „unmoralische“ Litteratur der Franzosen pharisäisch die Nase rümpfen und sich in Versicherungen ergehen, dass sie doch bessere Menschen seien, diese Leute mögen bedenken, dass in Deutschland die tollsten Offenbachiaden Hunderte von Aufführungen erlebt und vor einem Menschenalter Wallner in Berlin in seinem unscheinbaren Musentempel der Blumenstrasse die ganze feine Welt versammelte, die an der Pariser Ware sich nicht satt sehen konnte. Die erste Aufführung der Pariser Sitten fand am 11. Oktober 1855, die der Dame mit den Kamelien am 22. November desselben Jahres im Königstädtischen Theater statt. Das erstere Stück füllte während 52 Aufführungen, das andere während 66 das Theater bis auf den letzten Platz. Und wie viel tausend Bände hat der Verleger Zolas offen und heimlich nach Leipzig spediert? „Wir glauben uns berechtigt,“ sagt Paul Lindau (Dram. Blätter II, 203), „auf alles Fremdländische mit dem Gefühl unserer sittlichen Überlegenheit spöttisch herabzublicken; wir hören und sagen gern, dass dieser oder jener Skandal in Deutschland glücklicherweise nicht vorkommen könne, weil wir eben durchaus moralische und gediegene Menschen seien ....“ (Vgl. ebenda pag. 150, 151 u. ö.)

Aus dieser engherzigen Anschauung ist das bekannte Stettiner Polizeiverbot gegen Augiers „les Fourchambault“ hervorgegangen. Die Polizei witterte eine der deutschen Moralität drohende Gefahr; hätte es sich aber um eine Oper gehandelt, dann hätte sie der Theaterdirektion ihren väterlichen Segen erteilt. Zum Glück hat die durch jenen Ukas im preussischen Abgeordnetenhaus hervorgerufene Debatte gezeigt, dass der litterarische Geschmack noch nicht polizeiliche Domäne ist.

Darf auch nicht in Abrede gestellt werden, dass unter den in Deutschland beliebten „Franzosen“ es dem einen oder dem andern vielleicht um Sinnenkitzel mit zu thun ist, — wir möchten vorab auf Dumas Sohn hinweisen, — so muss anderseits konstatiert werden, dass die Darstellung gewisser Einzelvorkommnisse unseres sozialen Lebens einen sittlichen Zweck erfüllen soll und wohl auch erfüllt. Kein Dramatiker ist sich dieser ernsten Mission mehr bewusst, als Augier.

Kapitel I.

Émile Augier.

I.

Émile Augier*), am 17. September 1820 zu Valence (Dép. de la Drôme) geboren, erhielt wie alle namhaften französischen Schriftsteller unserer Zeit seine Ausbildung in Paris, „le cerveau du monde". Viele Einzelheiten aus seiner Jugend sind nicht überliefert, da der bescheidene Mann stets jede Selbstreklame ablehnte. Einmal schrieb er an einen Journalisten, der ihn um Data für seine Biographie anging: „Ich bin, geehrter Herr, im Jahr 1820 geboren. Seitdem habe ich nichts mehr erlebt!"

Auf eines that sich Augier viel zugute, auf seinen Grossvater Pigault-Lebrun, jenen rüstigen Greis, der wie eine alte Säule aus dem Zeitalter der deskriptiven Schule in das Bürgerkönigtum hineinragte. Augiers erstes Stück „*la Ciguë*" trägt die stolze und pietätsvolle Widmung: „A la mémoire vénérée de mon grand-père Pigault-Lebrun." Als es zur Aufführung kam, hatte sich das Grab seit einem Jahrzehnt über dem achtzigjährigen Dramatiker und Romanschriftsteller geschlossen.

Augiers Vater liess dem einzigen Sohn die sorgfältigste Erziehung zuteil werden. An einem der ersten Gymnasien der Hauptstadt, in welchem auch der Herzog von Aumale**) als Schüler sass, bestand der junge Augier das Maturitätsexamen und hörte dann nach dem Willen seines Vaters — dieser hatte in Paris als Anwalt

---

*) Ein abgerundetes und wohlgelungenes Bild von Augier gab Paul Lindau in seinem bereits erwähnten Sammelwerk „Aus dem Litterarischen Frankreich", pag. 82—144, eine flüchtige Skizze seiner litterarischen Physiognomie Jules Claretie in dem betreffenden Heftchen der „Célébrités contemporaines", Paris, 1882.

**) Vgl. Widmung zu „*l'Aventurière*": A Son Altesse Royale Henri d'Orléans, duc d'Aumale, son ancien condisciple et vénéré confrère.

sich niedergelassen, — mit Eifer juristische Vorlesungen. Nach beendeten Studien trat der junge Licentiat, wie später Pailleron, bei einem Anwalt als Gehilfe ein. Seinem poetischen Gemüt behagte die dürre Praxis keineswegs, er hatte von der Mutter die Anlagen Pigault-Lebruns geerbt. Eine Erinnerung aus jener Zeit klingt im Lustspiel „*la Jeunesse*“ (1858) nach:

„Il habite le jour dans un cabinet sombre
Que de sa nudité la paperasse encombre;
Esclave d'un client ergoteur et mesquin,
Il passe une moitié du jour en robe noire,
Triste harnais, et l'autre autour d'une écritoire“ etc.

Als Student war Augier dem Lockruf des Romantismus gefolgt und hatte ein historisches Drama „*Charles VIII à Naples*“ gedichtet. Vom Direktor des „Ambigu“ abgewiesen, begann der junge Mann unverdrossen ein zweites Stück. Der Erfolg von „*la Ciguë*“ am Odéontheater entschied sein Schicksal. Ein Jahr nach dem Zusammenbruch von Victor Hugos „*Burgraves*“ stand der vierundzwanzigjährige Augier in des Publikums Gunst neben Ponsard, dem Führer der „École du bon Sens“.

Ponsard hatte im Jahr 1842 sich des begabten Neulings freundschaftlich angenommen, der in begeisterten Versen ihn besungen, und das Manuskript seines attischen Lustspiels einer gewissenhaften Durchsicht unterzogen. Nicht wenige Verse von „la Ciguë“ fielen dem Rotstift Ponsards zum Opfer, um durch klangvollere ersetzt zu werden. So schlug er als Verehrer des estilo culto im Vers „Quoi! lui, dieux immortels! mon bienfaiteur se tue“ den echt klassischen Schluss „mon bienfaiteur mourir!“ vor, da *se tue* ihm allzu rauh *(cru)* dünkte. — Hierauf hatte Augier das Heft dem spröden Lesekomité des Théâtre-Français voll Zuversicht eingehändigt, dann nach Feuillets Vorbild bei der mächtigen Revue des deux Mondes angeklopft, um schliesslich am Odéon, dem zweiten Théâtre-Français zu landen (13. Mai 1844). Über das Stück selbst haben wir uns gelegentlich der „*École du bon Sens*“ geäussert.

In den ersten zehn Jahren seiner Thätigkeit schwankte Augier zwischen verschiedenen Einflüssen hin und her. Bald bewegt er sich in Attika (*„la Ciguë“, „le Joueur de Flûte“*), bald wetteifern seine Helden mit denen der Romantiker (*„l'Aventurière“,*

„*Diane*"), bald kultiviert er das Molièresche Charakterdrama („*Un homme de bien*", „*Philiberte*"), was ihn den Fragen der Gegenwart nähert. Die ideale Behandlung einzelner Charaktere von jungen Mädchen — Diane und Philiberte*) — lässt die beissende Satire der späteren Stücke ebensowenig ahnen, wie das trivial moralisierende Spiessbürgerlustspiel „*Ceinture dorée*" (1855) das sieben Jahre später gedichtete Sittenbild „*les Effrontés*".

In der Form sind unvermittelte Schwankungen zwischen Poesie und Prosa zu konstatieren. Sämtliche Stücke des ersten Jahrzehnts bis auf das kleine Proverbe sind in Alexandrinern; für die vier Lustspiele der Jahre 1853—55, hierunter zwei in Mitarbeiterschaft mit Jules Sandeau, bedient sich Augier der Prosa, um diese in den gereiften Jahren dauernd festzuhalten. Nur zwei unbedeutendere bürgerliche Dramen, „*Jeunesse*" (1858) und „*Paul Forestier*" (1868) bedürfen wieder des metrischen Gewandes. Bei Pailleron wird ein ähnlicher Entwickelungsprozess zu verfolgen sein.

II.

Die beiden während der Jahre 1853 und 1854 unter Mitwirkung von Jules Sandeau**) entstandenen Lustspiele bezeichnen den Übergang zur gereiften Periode. Um die Zeit, da der junge Dumas seine ersten Dramen aus der „Kameliendame" und „Diane de Lys" schöpft,

*) Das historische Drama „*Diane*" verherrlicht eine weibliche Heldengestalt aus den Hugenottenkriegen unter Ludwig XIII, die mit fast übermenschlicher Selbstverleugnung ausgestattet ist. „*Philiberte*" ist ein in der Kindheit hässliches, von der eigenen Mutter zum Aschenbrödel degradiertes Mädchen, welches ihr leidenschaftliches Herz in sich verschliesst und verkannt aufwächst. Die Erkenntnis, dass sie von einem edlen jungen Mann geliebt wird, bringt ihr ganzes Wesen zum Aufblühen. Sie überrascht ihre Umgebung durch ihren Geist und ihre ungekannte Heiterkeit, ihre Sprache ist sanfter als ihre Stimme, ihr Lächeln hübscher als ihr Mund, ihr Blick schöner als ihre Augen. — Die sympathische Mädchengestalt findet sich auch später bei jedem Drama Augiers.

**) Jules Sandeau (1811—83) trat zu Anfang seiner Laufbahn mit der Baronin Dudevant in ein intimes Freundschaftsverhältnis, worauf diese sich George Sand nannte. Der gemeinsamen Thätigkeit beider ist u. a. der weltschmerzliche Roman „*Rose et Blanche*" (1831) zu verdanken. Aus seinem besten Roman bearbeitete S. das Lustspiel „*Mademoiselle de la*

erhebt sich Augier zum satirischen Sittenrichter und sucht der irregeleiteten Gesellschaft das Spiegelbild ihrer Laster und Gebrechen kühn vorzuhalten. „*Le Gendre de Monsieur Poirier*", den 8. April 1854 im Gymnasetheater erstmals zur Aufführung gelangt, war vor Erscheinen der „*Fourchambault*" in Deutschland das bekannteste Drama aus Augiers Feder. Es enthält eine Satire auf das emporgekommene ehr- und titelsüchtige Bürgertum und wendet sich gegen die Verbindung zwischen dem legitimistischen Geburtsadel und den geldstrotzenden Parvenüs.

Der plebeische Millionär Poirier hat seine einzige Tochter an den finanziell heruntergekommenen Gaston de Presle verheiratet, um sich die zur Erlangung einer politischen Stellung erforderlichen Konnexionen zu verschaffen. Die jungen Gatten stehen einander fremd gegenüber, bis Gaston die edle Gesinnung seiner hochgebildeten, von ihm unterschätzten Gattin in der Bedrängnis erkennt. Das Thema war in Sandeaus Roman „*Sacs et Parchemins*" (Geldsäcke und Adelsbriefe) aufgestellt worden. Die zur Verwendung gekommenen szenischen Mittel sind im Vergleich zu Scribes und Sardous Apparat sehr einfach.

Durch einen von ihrem Vater erbrochenen Brief hat Antoinette eine Liebelei ihres Gatten erfahren und in leidenschaftlicher Weise den Bruch vollzogen, ehe sie sich von der Schuld Gastons überzeugt hat. Zu diesem verzweifelten Entschluss hatte sie der in seinem Ehrgeiz getäuschte Papa gehetzt. Erst als sie erfährt, dass Gaston vor einem Duell um der Gräfin willen steht, kommt, nachdem sie ihm die Wahl zwischen Scheidung und Verzicht auf den Ehrenhandel gestellt, ihre vornehme Selbstverleugnung zum Vorschein. Der leichtfertige Gatte entsagt nach eindringlichem Zureden dem Duell und besteht siegreich den inneren Kampf mit seinem Adelsstolz. In diesem Augenblick aber sendet ihn Antoinette selbst auf den Kampfplatz:

Antoinette. Vous n'avez que de l'orgueil!

Le duc. Voyons, Gaston, fais-toi violence. Je te jure que moi, à ta place, je n'hésiterais pas.

Seiglière", welches interessante kulturhistorische Perspektiven auf die Herrschaft der aus der Verbannung zurückgekehrten Anhänger der Bourbonen eröffnet. Sandeau war auch einer der einflussreichsten Theaterkritiker und hatte eine anerkennende Rezension über „*la Ciguë*" geschrieben. Dieses veranlasste Augier, den liebenswürdigen Kritiker aufzusuchen. 1858 wurde S. Mitglied der Académie.

Gaston. Eh bien!..... Va sans moi!

Le duc (à Antoinette). Eh bien! madame, êtes-vous contente de lui?

Antoinette. Oui, Gaston, tout est réparé. Je n'ai plus rien à vous pardonner, je vous crois, je suis heureuse, je vous aime. (*Le Marquis reste immobile, la tête basse. Antoinette va à lui, prend sa tête dans ses mains et l'embrasse au front.*) Et maintenant, va te battre, va! —

Diese pathetische Stelle sicherte den Erfolg des Lustspiels. Nach glücklicher Beilegung des Duells wird Gaston, der als Legitimist unter Louis Philippe um keinen Preis in den Staatsdienst treten will, durch Verdelets Grossmut Schlossherr auf seinem Stammgut Presle. Der Schwiegervater Poirier spekuliert nun auf die neue einflussreiche Stellung Gastons und hofft im Jahr 1847 Abgeordneter, im Jahr 1848 Pair de France zu werden.

Das Urbild des Geldprotzen Poirier findet sich in Molières unsterblichem Charakterlustspiel „*Le Bourgeois-Gentilhomme*". Aller Welt zum Trotz will Monsieur Jourdain aus seiner Tochter eine Marquise oder gar eine Herzogin machen und strebt selbst nach dem Adel. Er wird in einer komischen Szene vom verkleideten Bräutigam seiner Tochter in den türkischen Adelsstand erhoben. Ebensowenig wie sein Vorgänger gelangt Poirier zum glänzenden Ziel, nach welchem er strebt, obschon es unter dem Bürgerkönigtum wohl zu erreichen war. Das Jahr 1848 wird ihm, so ergänzt der Zuschauer, einen Strich durch die ehrgeizige Rechnung machen.

Wenige Monate zuvor hatte „*La Pierre de touche*", aus Sandeaus Roman l'Héritage entnommen, im Théâtre-Français einen durchschlagenden Erfolg erzielt (23. Dezember 1853). Zwei Künstler sind einander entgegengestellt, ein echter und ein unechter. Dem letzteren fällt eine Millionenerbschaft in den Schoss. Anstatt sich eine Hauskapelle anzuschaffen und seine Symphonie zum ersten Mal mit grossem Orchester aufführen zu lassen, wird er vom Hochmut ganz und gar bethört, lässt sich um des Titels willen von einem intriganten Freiherrn adoptieren und an eine thörichte kleine Comtesse verheiraten. Auf die Aufforderung, einem darbenden Kameraden nunmehr zu helfen, erwidert er ärgerlich: „Est-ce qu'on meurt de faim? C'est une phrase inventée par les paresseux. Je ne veux pas être la vache à lait de tous les bohémiens que j'ai connus... J'aime les arts, j'entends protéger les artistes, mais les véritables artistes, et

non pas ces fainéants qui abritent leur paresse sous une prétendue vocation. S'ils ont du talent, qu'ils travaillent, et ils s'enrichiront." — „Comme toi, n'est-ce pas?" antwortet mit Geistesgegenwart der arm gebliebene Freund aus den Tagen der Armut, der dann später das Herz Friederikens gewinnt.

Ansatz und Ausgang sind nicht mustergiltig. Der plötzlichen Schwenkung Friederikens ist nicht genügend vorgearbeitet; ferner wird die Katastrophe dadurch herbeigezogen, dass der hochmütige Franz Wagner (oder Milher) den Hund des Freundes Spiegel töten lässt. Aber Augier und sein Mitarbeiter haben das Salz ihres Humors mit vollen Händen ausgestreut, der verlebte und fadenscheinige Baron, die betrogene Erbin und ihre hohlköpfige Tochter sind mit feiner Ironie herausgearbeitet.

Genau lässt sich Sandeaus Anteil an den beiden für Augiers Entwickelung interessanten Stücken nicht feststellen. Vielleicht hat der feinfühlige Freund der George Sand die jugendliche Herbheit Augiers gemildert und die rührenden Züge beigesteuert, sofern sie nicht in den Romanen bereits vorhanden waren.

Zu Anfang seiner Lehrjahre hatte Augier vorübergehend auch den Meister des geistreichen Proverbe, Alfred de Musset, als Ratgeber und Mitarbeiter gehabt. Das witzsprühende und anmutige Proverbe „*l'Habit vert*" (23. Februar 1849 am Vaudeville) entstand unter Mussets Mitwirkung. Auch später erhielt der geniale Lyriker dem aufstrebenden Augier seine Freundschaft; als dieser um einen erledigten Sitz in der Académie sich bewarb, schleppte sich der Schwerleidende noch mühsam in die Sitzung, um seine Stimme für ihn abzugeben. Nur auf dringendes Bitten Augiers hatte Musset sich dazu verstanden, dass der Dichter von „l'Habit vert" auf dem Titelblatt seinen berühmten Namen beisetzte. Mehr als zwanzig Jahre später versucht sich Augier zum zweitenmal in diesem witzigen Genre. Der Einakter „*le Post-Scriptum*" (1. Mai 1869 am Théâtre Français) zählt nur zwei Personen, eine vornehme junge Witwe und einen Bewerber um ihre Hand. Sie kann diesem keine Zusage geben, da vor mehreren Jahren ein junger Diplomat um ihretwillen nach Indien sich versetzen liess und sie auf dessen Rückkehr zu warten versprach. Diese erfolgt. Die Dame ist nach der ersten Zusammenkunft nicht sonderlich entzückt. Warum? Der Unglück-

liche ist als Kahlkopf aus der südlichen Hemisphäre zurückgekehrt. Voilà le postscriptum! — Die liebenswürdige Spötterei auf weibliche Logik und Weibertreue ist ein wohlthuender Ruhepunkt in der Periode der sozialen Dramen, die mit „Olympias Heirat" anhebt und mit „Haus Fourchambault" ihren Abschluss gefunden hat.

Ausser Sandeau und Musset wird Edouard Foussier als Mitarbeiter für drei Stücke aus den fruchtbaren Jahren 1855—59 genannt. In der Widmung zu „*Ceinture dorée*" (3. Februar 1855 am Gymnase) schreibt A. dem Freunde die Grundidee (le germe) zu. Grundidee zu „Ceinture dorée" ist das Sprichwort „Bonne renommée vaut mieux que ceinture dorée." Das Stück richtet sich gegen die Leute, deren Millionen keine lautere Quelle haben. Auch das moderne Virtuosentum bekommt seine Hiebe, Augier hat es auf *le tapotage* ebenso stark abgesehen, wie auf die *tripotage*.

Dass der Anteil Foussiers an den drei Dramen kein bedeutender ist, scheint aus einer Stelle der Vorrede zu „*les Lionnes Pauvres*" hervorzugehen. „Wir bringen gerne, Foussier und ich, unsere Abende *au coin du feu* zu. Dort wird über mancherlei geplaudert, wie beim Fantasio unseres teuren Musset, en attrapant tous les hannetons qui passent autour de la chandelle; et si parmi ces hannetons il voltige une idée de comédie, auquel des deux appartient-elle? à aucun et à tous deux. Il faut donc lui rendre la volée ou la garder par indivis."

III.

Im nämlichen Jahre 1855 wandte sich Augier mit aller Energie gegen die durch Dumas' Demimonde-Komödien vertretene Rehabilitation des gesunkenen Weibes, obwohl er am Eingang seiner Laufbahn im „Flötenspieler" diese selbst plädiert hatte. In der „Abenteurerin" hatte er die Unmöglichkeit einer Wiedergeburt erwiesen, ohne die büssende Magdalena gänzlich zu vernichten oder der Verachtung preiszugeben. Die „Heirat Olympias" löste die Frage gewaltsam mit einem Pistolenschuss.

Nicht dieser brutale Ausgang allein erregte bei der ersten Aufführung des „*Mariage d'Olympe*" (17. Juli 1855 im Vaudevilletheater) peinliches Aufsehen. Der Dramatiker hatte an eine klaffende Wunde die Hand gelegt und rücksichtslos die Gesellschaft aus dem

Sentimentalitätsdusel aufgerüttelt. „*La turlutaine de notre temps,*“ heisst es in der Exposition, „*c'est la réhabilitation de la femme perdue... déchue, comme on dit.* Die Lyriker, die Romanschriftsteller, die Dramatiker füllen die Köpfe unserer Jugend mit Fieberphantasien über Erlösung durch wahre Liebe, Jungfräulichkeit der Seele*) und andere Paradoxe einer transcendentalen Philosophie, die von jenen Dirnen geschickt ausgebeutet werden, um sich zu Damen, ja zu vornehmen Damen emporzuschwingen... Nur in der Wüste kommen reuige Magdalenen vor. Setzt man eine Ente in den Schwanenteich, dann wird sie sich nach ihrer Pfütze zurücksehnen, ein Opfer des Heimwehs nach der Kotpfütze, *la nostalgie de la boue.*“

Die Kourtisane Olympe hat den unerfahrenen, während der Trauer um seinen Vater fast willenlos gewordenen Grafen Puygiron so umgarnt, dass es zu einer Heirat gekommen ist. Flitterwochen und Trauerjahr verbrachten die Neuvermählten auf den entlegenen Gütern Puygirons. Olympe hat den Vornamen Pauline angenommen, nachdem ihre Mutter — eine frühere cascadeuse — durch die Pariser Boulevardblätter die Nachricht verbreitet hat, Olympe Taverny sei in Kalifornien gestorben. So sind alle Brücken zur Vergangenheit abgebrochen. Die ehemalige Buhlerin hat Zeit gehabt zur inneren Sammlung und Umkehr.

Nach einem Jahr erwacht der Wunsch nach einem weniger einförmigen Leben. Olympe sucht heimlich Fühlung mit der Familie Puygiron, um in die unbekannten Regionen der vornehmen Welt zu kommen. Das Haupt der Familie, von den Anhängern der Herzogin von Berry bewundernd „le grand Marquis“ genannt, lebt seit dem Misserfolg des Aufstands von 1832 im Exil. Die treue Genossin der zwanzigjährigen Verbannung ist eine Heilige und eine Heldin: beim unglücklichen Gefecht, welches den Marquis und die Legitimisten zur Flucht zwang, bekam die Marquise einen Schuss durch den Arm und verbiss tapfer den Schmerz, bis die

*) Mit diesen Worten wird Victor Hugo direkt angegriffen, der in „*Marion Delorme*“ der Dirne aus einer wahren und innigen Liebe eine neue *virginité* entstehen liess. Olympe selbst vergleicht ihr Verhältnis zum jungen Grafen mit dem zwischen Marion und Didier.

Flüchtlinge geborgen waren. Das Glück einer Enkelin, Geneviève, ist jetzt einziger Lebenszweck der beiden ehrwürdigen Greise, Anbetung des jungen Mädchens und sorgfältig verstecktes Almosengeben sind die einzigen Schwächen im Charakter des ritterlichen Marquis. Nichts von der Borniertheit eines Marquis de la Seiglière.

Um in den glücklichen Familienkreis dieser drei Menschen einzudringen, weiss Olympe die Reiseroute durch Bad Pillnitz zu lenken, wo die verbannten Puygirons sich aufhalten. Ganz unerwartet sieht sich Henri mit seiner unbekannten Gattin dem alten Marquis gegenüber. Durch die Lüge, sie sei Tochter eines für die gute Sache gefallenen Vendéen, gelingt es Olympe, den ritterlichen Edelmann für sich einzunehmen und freundliche Aufnahme zu erschmeicheln. Geneviève schliesst sich schwesterlich an die Verworfene an. Bald fühlt Olympe ihre Erwartungen getäuscht, sie findet sich unter diesen edeldenkenden Menschen nicht zurecht: „*Je vis à tâtons avec ces gens-là,*“ klagt sie dem Lebemann Montrichard, der sie erkannt hat, „*je me casse le nez à chaque instant!*“ Am allerunbegreiflichsten findet sie Genevièves stolze Unnahbarkeit für die Männerwelt, bis sie ihr Geheimnis entdeckt: das junge Mädchen war von Kindheit an für den bestimmt, der jetzt ihr Gatte ist! Die stille Resignation weiss die Gräfin auch nicht zu würdigen. Sie hat sich über Männertreue nie schwere Sorgen gemacht. Ihr Unbehagen steigt, die Tugend lastet auf ihr wie ein Alp. Gleich einer Ungläubigen im Gotteshaus langweilt sich Olympe in der keuschen und heiligen Atmosphäre des Familienlebens. Ein Besuch ihrer Mutter ruft die halb verklungenen Erinnerungen an das alte Leben in Paris wach, ein Diamantschmuck bringt die mühsam aufrechterhaltene Tugend der Gräfin Puygiron zu Fall. Jetzt gilt es, möglichst viel Geld zu erpressen. Als der längst vom Sinnenrausch ernüchterte Gatte in Gegenwart der Familie die tiefgesunkene zu Rede stellt, giebt sie cynische und höhnische Antworten. Mit Hinterlist hat sie sich des Tagebuchs Genevièves bemächtigt, sie droht, die Bekenntnisse dieser reinen Seele mit entsprechenden Notizen drucken zu lassen, wenn ihr nicht eine hohe Abfindungssumme gezahlt wird; den makellosen Namen der Puygirons will sie aber um keinen Preis ablegen. Vergeblich lässt sich die ehrwürdige Marquise zu den rührendsten Bitten herbei, Olympe bleibt bei ihrer schamlosen Be-

dingung. Jetzt bleibt nur noch der Weg der Selbsthilfe. Seinen Grundsätzen getreu,*) schiesst das Oberhaupt der bedrohten Familie die Frevlerin nieder wie ein Raubtier und greift dann zur zweiten Pistole. „*Dieu me jugera!*"

Diese tragische Lösung ist sittlich gerechtfertigt. Nach den im Verlauf des Stückes entwickelten Zügen kommt die Vollstreckung des Urteils nicht unerwartet. Mit straffer Logik schreitet die Handlung vorwärts, ohne dass Episoden ihren Fortgang hemmen wie bei Sardou. Die Orgie, mit welcher der Besuch von Olympias Mutter gefeiert wird, — eine Szene von übermütigem Realismus, — ist ein unentbehrliches Glied der festgefügten Beweiskette. Alle Gestalten sind mit sicherer Hand entworfen, die Gegensätze treten mit scharfen Umrissen hervor.

Ungeheuer war die Sensation. Sie lässt sich nur mit derjenigen vergleichen, welche sieben Jahre später die wuchtige Satire „*Le fils de Giboyer*" hervorbrachte. Den Damen mit und ohne Kamelien machte der Pistolenschuss des Marquis de Puygiron für immer ein Ende, da der Beweis dramatisch erbracht war, dass die Spuren gewisser moralischer Schmutzflecken nimmermehr zu tilgen sind. Es mag diese kühne Mannesthat zur Wahl Augiers in die Académie stark beigetragen haben: er ward i. J. 1857 zum Nachfolger Salvandy's erwählt und am 28. Januar 1858 feierlich aufgenommen. Die erste gelehrte Körperschaft Frankreichs betrachtete „Olympias Heirat" als eine logische Weiterentwickelung der in „*Gabrielle*" vertretenen und von ihr mit dem Tugendpreis gekrönten Lehre von der Heiligkeit und Unantastbarkeit der Familie, als einen hervorragenden Beitrag zur Klärung der durch falsche Sentimentalität verwirrten moralischen Begriffe.

---

*) Der Standpunkt des alten Edelmanns ist in der Exposition präzisiert. Marquis: „Si les lois ont une lacune par où la honte puisse impunément s'introduire dans les maisons, s'il est permis à une fille perdue de voler l'honneur de toute une famille sur le dos d'un jeune homme ivre, c'est le devoir du père, sinon son droit, d'arracher son nom au voleur, fût-il collé à sa peau comme la tunique de Nessus. — Montrichard: C'est de la justice un peu sauvage pour notre temps, monsieur le Marquis. — Marquis: C'est possible; aussi ne suis-je pas un homme de ce temps-ci."

IV.

Noch hatte der Dichter den Höhepunkt seines Schaffens nicht erreicht. Die fünf Jahre 1858—1862 brachten fünf Dramen, darunter seine verwegensten und die von nachhaltigster Wirkung. Ausserdem wurde die seit einem Jahrzehnt schlummernde „Aventurière“ in diesem Zeitabschnitt umgearbeitet.

Die fünf Dramen aus der Periode 1858—62 sind in zwei Gruppen zu scheiden, deren erste vornehmlich gegen die Konvenienz- und Vernunftehe sich wendet („*Jeunesse*“, 6. Februar 1858 am Odéon; „*Les Lionnes pauvres*“, 22. Mai 1858 am Vaudeville; „*Beau Mariage*“, 5. März 1859 am Gymnase), während die beiden späteren Stücke mit schonungsloser Hand die Schäden in der Presse und die Demoralisation der Börsenwelt aufdeckten.

„*Jeunesse*“, das erste jener Dramen, ist wie die meisten Stücke aus der ersten Periode in Versen geschrieben und schwerlich gleichzeitig mit den energischen sozialen Dramen „*Mariage d'Olympe*“ und „*les Lionnes pauvres*“ entstanden. Es sei denn, dass der unerschrockene Sittenreformer zeigen wollte, dass ihm die zarteren Töne und die wohlgeformten Verse immer noch zur Verfügung stehen.

Hatte sich Augier in seiner griechischen Komödie „*la Ciguë*“ die durch Genüsse aller Art abgestumpfte und lebensüberdrüssige Jugend zum Vorwurf genommen, so musste ihm hier einer von jenen übereifrigen, unablässig nach Ehren und Ämtern jagenden jungen Strebern Modell sitzen, welche der Staat durch allzu zahlreiche Stipendienverleihungen u. dgl. grossziehen hilft, einer von den Leuten, welche ihrer Zukunft zulieb eine Vernunftheirat schliessen. — Hier wird der Held des Stückes durch die eigene Mutter, die ihm die selbsterlebten bitteren Entbehrungen ersparen möchte, dazu getrieben. Schwere materielle Sorgen zerstören allmählich Liebe und Idealismus. Die Jugend ist darum dem ehrgeizigen Advokaten nur ein Hemmnis im Vorwärtskommen. Der Verzweiflung nahe ruft er aus:

„O jeunesse! âge heureux, âge de la victoire,
Dont notre siècle a fait un cas rédhibitoire
Tes prénoms étaient Force et Domination....
Aujourd'hui, c'est Faiblesse, Obstacle, Exclusion!“ (III. 12)

Weiterhin wendet sich Augier gegen den beängstigenden Zudrang zu den Grossstädten und die allgemeine Sucht, die Kinder auch

invita Minerva studieren zu lassen.*) Der Reiz des Landlebens, der Zauber der wiedergefundenen Geliebten und der traulichen Umgebung bringt den Verirrten zum Bewusstsein, als ihn schon der Strudel der Weltstadt für immer verschlingen will.

Auch im „*Beau Mariage*“ ist der traditionelle Schluss zu finden, aber er wird durch wirksamere Ingredienzen herbeigeführt. Den Naturwissenschaften fällt die versöhnende Rolle zu. Ein hochbegabter junger Chemiker, der von einem hochadeligen Scheingelehrten wissenschaftlich ausgesogen wird, unpraktisch und unselbständig wie so viele Standesgenossen, heiratet aus aufrichtiger Liebe die Tochter einer lebenslustigen, reichen Witwe. Die Schwiegermama kann sich von Clementine nicht trennen. Deshalb muss Pierre sich entschliessen, mit Madame Bernier und seiner Frau einen Haushalt zu führen. Bald zeigen sich — wie in Scribes „*Mariage d'argent*“ und im „*Gendre de Mr. Poirier*“ — die Folgen dieser drückenden Unabhängigkeit. „*Nous avons le beau rôle.*“ hatte die positiv denkende Clementine sich geäussert, „*les Turcs achètent leurs femmes, nous achetons nos maris!*“ (I. 12)**) Der Unglückliche möchte wieder seinen Studien und Forschungen obliegen; er wird aber von Diner zu Diner, von Gesellschaft zu Gesellschaft geschleppt, da er den Damen ein notwendiger Begleiter ist. Als nützliches Möbel wird der bescheidene Mann auch von den Freunden seiner neuen Familie betrachtet und behandelt: „*Il doit tout à sa femme!*“ Eine hochtrabende Bemerkung seines früheren Brotherrn Marquis

---

*) Tout comme chez nous! — Hierin liegt wohl der hauptsächliche Grund der viel ventilierten und vorübergehend zur Ruhe gekommenen „Überbürdungsfrage“ verborgen, welche in Frankreich unter der Firma *le surmenage intellectuel* sich jetzt zu regen beginnt und eine überreiche Litteratur erzeugt.

**) Auf diesen Satz giebt „*les Fourchambault*“ die richtige Antwort. Bernard hält sich über die Entrüstung der jungen Damen gegen die Mitgiftenjäger auf (IV. 8) und fertigt Blanches Frage, ob diese nicht gerecht sei, mit folgenden Worten ab: „Oui, mais alors elles ne devraient pas faire comme eux.... Or, elles ne sont pas plus désintéressées qu'eux, on ne le remarque pas assez. Mariage d'argent ou mariage de vanité, c'est toujours mariage d'intérêt, et coureurs de dot ou coureuses de titres, je donnerais le choix pour une épingle!“

de la Palude in Gegenwart seiner Schwiegermutter macht den Anfang zum Bruch, das hochmütige Gebahren derselben treibt Pierre endgiltig aus dem Hause. Er will das arbeitsvolle Leben und seine chemischen Versuche wiederaufnehmen, bis er in der Welt eine hervorragende Stellung erobert. Sein treuer Freund Michel Ducaisne, auch einer, der das Herz auf dem rechten Fleck hat, wird ihm als Assistent dienen. Nach schweren Entbehrungen und lebensgefährlichen Versuchen gelingt ihnen eine epochemachende Entdeckung, die der flüssigen Kohlensäure. In dem entscheidenden Moment, da der verhängnisvolle Zylinder gestürzt und bei vierhundert Atmosphären Druck eine gewaltige Explosion erwartet wird, tritt die verlassene Gattin ins Laboratorium, um fürderhin ihren Mann nicht mehr zu verlassen.

Sowohl „*Jeunesse*“ als „*Un beau Mariage*“ überraschen durch die plötzliche Umkehr im letzten Akt. Auch fehlt die plastische Charakterzeichnung. Der kraftvolle Humor, der namentlich in den Gesprächen der Männer aufblitzt und zuweilen zu Kalauern sich verirrt, würzt das etwas sentimentale Gericht.

Ein Vierteljahr nach der Aufführung von „*Jeunesse*“ sollte Augier ganz Paris durch ein Drama in Aufregung bringen, welches dem „Mariage d'Olympe“ an Kühnheit in Tendenz und Charakteristik nichts nachgab. Nach der Kourtisane kam die Ehebrecherin aus Putz- und Genusssucht an die Reihe.

Allerlei Hindernisse suchte die kaiserliche Zensurkommission dem verwegenen Sittenrichter in den Weg zu legen. Wie in „*Diane*“ und „*la Contagion*“ die harmlosen politischen Anspielungen, in „*la Pierre de touche*“ die Sentenz, dass die Reichen nach Gottes Absicht eigentlich nur Seckelmeister der Armen seien (II. 6), wie in dem für Gounod gedichteten Operntext „*Sapho*“ die leidenschaftlichsten Verse aus der Freiheitsode des Alkaios,*) so missfiel den gestrengen Zensoren im neuen Drama zunächst der allzu deutliche Titel „*les Femmes du monde entretenues*“. Die beiden Dichter (Foussier wirkte als Mitarbeiter mit) mussten die Damen auf Unter-

*) Gestrichen wurden u. a. die Verse: „Tremblez, tyrans, forgeurs de chaînes, Mangeurs de peuples, pâlissez!“ Der Dezembermann war empfindlich!

halt in „unbemittelte Modedamen", in *lionnes pauvres* umwandeln. Auch dann wurde erst nach persönlichem Einmischen des roten Prinzen Jérôme Napoléon die Genehmigung erteilt. So zimpferlich thaten die Organe der Regierung in jener Zeit der heillosen Verwirrung und Verirrung der Sittlichkeitsbegriffe, weil eben in *les Lionnes pauvres* ein getreues Spiegelbild der korrumpierenden Genusssucht der Pariser Bourgeoisie zu erblicken war. Später werden „les Effrontés" und „le Fils de Giboyer" das Gesamtbild vervollständigen. Dem Kulturhistoriker künftiger Zeiten bieten die drei gehaltvollsten unter Augiers Dramen reiche Ausbeute; denn an moralischer Versumpfung übertrafen die Zustände des zweiten Empire die viel geschmähte Epoche des Bürgerkönigtums. Frankreich kann sich auf Menschenalter hinaus nicht davon erholen.

Pommeau, erster Gehilfe bei einem Notar, hat nach Verheiratung seines Mündels Therese sich selbst zum Ehestand entschlossen, um die Leere in seinem Dasein einigermassen auszufüllen. Ein verwaistes junges Mädchen ohne Mitgift wird die Gattin des alternden Mannes. An Entsagen gewöhnt, legt Pommeau der Verschwendung seiner schönen jungen Frau keine Zügel an. Er arbeitet Tag und Nacht, um für den Aufwand aufzukommen*), und glaubt, dass Seraphine mit den zwölftausend Franken, die er verdient oder an Kapitalzins einnimmt, völlig ausreicht, zumal sie angeblich von ihrer Mutter einen aussergewöhnlichen Scharfblick für günstige Kaufge-

*) *Pommeau:* L'intervalle qui nous sépare s'accroît de jour en jour; quand je l'épousai, je touchais au plateau de la vie; maintenant je descends, elle monte toujours; j'ai eu le tort de ne pas prévoir que nous ne pourrions pas longtemps garder nos distances, et j'ai pris là, à mon insu, une grande responsabilité.... J'ai pleine confiance dans la droiture de Séraphine; mais le devoir de tout mari n'est-il pas de rendre à sa femme la vertu facile par le bonheur? Eh bien, je tâche que la mienne se croie heureuse. Je ne me fais pas d'illusion: elle ne peut avoir pour moi que de l'amitié et de reconnaissance; je veux au moins qu'elle en ait beaucoup. Voilà pourquoi je lui tolère certaines allures qui jurent un peu avec ma position, et pourquoi aussi je te conjure de ne pas la troubler dans cette frivolité qui lui permet de s'étourdir sur le vide réel de son existence. Tu me comprends, n'est-ce pas?

Thérèse. Comme vous l'aimez! (I. 4.)

legenheiten geerbt hat. So kauft Frau Seraphine immer teurere Spitzen und feinere Möbel, ohne dass der ehrenwerte Pommeau ahnen kann, dass dieselben mit der Ehre seines vergötterten Weibes bezahlt wurden. Die Mittel zu dem immer wahnsinnigeren Luxus giebt ein vielbeschäftigter junger Anwalt, der Mann von Pommeaus Mündel. Sein Verhältnis zu Seraphine ist demnach eine doppelte Grausamkeit gegen den alten Mann. Die Anforderungen der prunksüchtigen „Lionne“ *) werden immer unmässiger, Léons Geldverlegenheiten immer häufiger und drückender, er wird zerstreut und lässt nach dem Tête-à-tête seine Aktenmappe liegen, die Gläubiger werden zudringlich, und so fällt eines Tags eine Modistenrechnung über einen Damenhut für 150 Franken seiner Frau in die Hände, während Pommeau ihre erbitterten Klagen über das veränderte Wesen Léons anhört. Im gleichen Augenblick tritt Seraphine mit dem in der Rechnung beschriebenen Hut ins Zimmer. Therese hat noch so viel Besinnung, dem betrogenen Ehemann, ihrem zweiten Vater, das verräterische Papier zu entreissen. Ihm soll wenigstens die Schande seiner Frau verborgen und die Seelenruhe noch erhalten bleiben.

Theresens Selbstbeherrschung wird alsbald auf eine harte Probe gestellt. Bei einem Privatball erregt Seraphine durch ihre den Verhältnissen ihres Mannes nicht angemessene prachtvolle Toilette Aufsehen und Anstoss. Geschäftige Ballmütter tauschen hierüber Bemerkungen aus, welche Pommeau unerkannt mitanhört. Er teilt seinem Mündel die Zweifel mit, und diese hat den Mut, ihn zu beruhigen und sich unbefangen mit Seraphine zu unterhalten. In der heiteren Gesellschaft bewegen sich die beiden Schuldbewussten mit vielleicht grösserer Seelenangst als Therese: denn morgen ist ein

*) Was Augier vor dreissig Jahren unter einer „lionne“ verstand, lässt er den Freund Bordognon sagen: Qu'est-ce qu'une lionne dans cet argot qu'on nomme le langage du monde? Une femme à la mode, n'est-ce pas? c'est-à-dire un de ces dandys femelles qu'on rencontre invariablement où il est de bon ton de se montrer, aux courses, au bois de Boulogne, aux premières représentations, partout enfin où les sots tâchent de persuader qu'ils ont trop d'argent aux envieux qui n'en ont pas assez... Ajoute une pointe d'excentricité, tu as la lionne: supprime la fortune, tu as la lionne pauvre. (II. 1.)

Wechsel von zehntausend Franken für Toiletten fällig, und Léon hat kein Geld, kann keines mehr auftreiben. Selbst das Glück im Spiel versagt ihm die Summe. Doppelt peinigend ist ihm die Notwendigkeit, Geld zu schaffen, da seine Leidenschaft erkaltet ist und er nur noch aus Gewohnheit mit Seraphine umgeht. Ehe aber Therese den Ball verlässt, erklärt sie der Nebenbuhlerin, dass sie den Hut bezahlt hat, und verbietet ihr das Haus.

Die aufs höchste gesteigerte Spannung hält noch zwei Akte hindurch stand. Das Geld ist nicht beizubringen. Ein Retter bietet sich Seraphine dar, sie will nicht noch tiefer sinken und sich an einen andern verkaufen. Durch die wucherische Modewarenhändlerin erfährt der bemitleidenswerte Pommeau die schreckliche Wahrheit: er ist entehrt, er ist ein Hehler, er hat vom Geld der Schande mit gelebt. Dem Menschen, der seine Frau bezahlt hat, will er sein ganzes Vermögen vor die Füsse werfen. Aber die Elende kann nicht mehr dem Wohlleben entsagen und verschweigt den Namen. Sie weiss ja schon, was sie anzufangen hat. (Vgl. die entsprechenden Szenen im Anhang pag. 97 ff.) Vernichtet geht Pommeau für immer aus dem Hause, er irrt wie ein Wahnsinniger den ganzen Abend durch die Strassen von Paris und flüchtet zu seiner Adoptivtochter! Auch hier ist seines Bleibens nicht. Léon verrät sich bald durch seine Verlegenheit, und Pommeau verlässt nach einer herzerschütternden Auseinandersetzung das Haus des Verführers. Nun will Léon seine Schuld durch den Tod sühnen. Er muss auf Gebot der zwei Beleidigten seinem Söhnchen zulieb weiter leben und die Last der Gewissensbisse durchs Leben schleppen. Die Untreue hätte ihm Therese verziehen, die ihrem Wohlthäter zugefügte Schmach kann sie ihm im Leben nicht vergeben. Inzwischen hat Seraphine ihr lockeres Leben begonnen. Während Pommeau wie bewusstlos durch die Strassen wankt, sitzt sie mit einer neuen Toilette in einer Proszeniumsloge und lässt sich bewundern.

Dieser Ausgang verstösst anscheinend gegen Gerechtigkeit und Moral. Darum verlangte die Zensur im Namen des öffentlichen Gewissens, dass die Frevlerin zwischen dem vierten und fünften Akt wenigstens durch die Blattern entstellt und so unschädlich gemacht würde. Dieses Mittels hat sich später Zola bedient, um Nana zu strafen. Augier antwortete mit dem Hinweis auf Corneille, der

vom Drama nichts weiter verlangt, als eine getreue Schilderung (*une peinture naïve*) der Tugenden und der Laster, ohne auf dem Sieg der ersteren zu bestehen. Denn die Tugend ist stets liebenswert, auch im Unglück, und das Laster selbst in seinem Siege verhasst. Die Alten begnügten sich häufig mit der Darlegung, ohne um Lohn oder Strafe sich viel zu kümmern (Corneille, Premier discours du poète dramatique). Dass die Straflosigkeit der sittlich verlorenen Seraphine nur eine vorübergehende sein kann, ist übrigens im fünften Akte deutlich ausgesprochen. Schon am Abend ihrer Flucht ist sie zur Folter verurteilt, ihr eigenes Abbild auf der Bühne zu sehen. „Sois calme", sagt darum Bordognon zu dem Verblendeten, dem endlich die Augen aufgingen, „Sois calme, la justice d'en haut a déjà pris ses conclusions: entretenue dans un mois, dans dix ans prêtresse d'un tripot clandestin, dans vingt ans à l'hôpital, tel est l'arrêt de dame Séraphine; il y a peut-être là de quoi satisfaire la vindicte publique. Dans ce moment même, elle ne se divertit pas autant qu'elle en a l'air; par un hasard providentiel, la pièce qu'elle écoute est précisément son histoire, et, quoiqu'elle fasse bonne contenance et crie au scandale avec tous les tartufes de moeurs, elle est sur les épines, je t'en réponds!" Schliesslich konnte der Dichter die Zensoren auch auf Nicolaus Gogol hinweisen. Die rücksichtslose Geisselung der Bestechlichkeit russischer Beamten hatte das Verbot des bekannten Verwechslungslustspiels „Der Registrator" verursacht. Kaiser Nikolaus hob dasselbe auf, damit die Spitzbuben ein abschreckendes Beispiel daran nehmen sollten.

Den Vorwurf der Unsittlichkeit verdient „*les Lionnes pauvres*" weniger als irgend ein anderes Drama Augiers. Hätte er Sinnenkitzel bezweckt, dann hätte er die Hauptperson nicht nach dem Fall, sondern während des Sinkens dargestellt und jede Stufe, jede Schattierung sorgfältig analysiert, vom Blumenstrauss an bis zur Tausendfrankennote. Ein Naturalist hätte sich diese Gelegenheit, in Episoden und psychologischen Erörterungen zu schwelgen, nicht leicht entgehen lassen. Augier aber hat lediglich den Eindruck im Auge, den ein ernstes Drama hervorbringen soll, er vergisst die Mission des Dichters nicht, er will auch ein Seelenhirt sein. Le poète a charge d'âmes. Daher muss Pommeau ein alter Herr sein, um den Fehltritt einigermassen begreiflich zu machen, ohne

die Verkäuflichkeit im entferntesten zu rechtfertigen, daher gehören die Helden den bürgerlichen Kreisen an. Für diese birgt das Überhandnehmen des Luxus die grössten Gefahren.

V.

Nach dem bezahlten Ehebruch werden die Börsenschwindler und die Presshallunken — zwei auf dem Boden des zweiten Empire vortrefflich gedeihende Spezialitäten — an den Pranger gestellt. Die in „*Ceinture dorée*" angeschlagenen Töne geben hier einen vollen und kräftigen Akkord, der Dichter erreicht die Höhe des Charakterdramas Molières.

Unter „*Effrontés*" versteht Augier die Gründer und Jobber, die zwar das Strafgesetz gestreift, aber nur einen moralischen Makel davongetragen haben, so dass sie mit eherner Stirn sich zeigen und ihr Unwesen weiter treiben können. Vernouillet ist hart an einer Verurteilung wegen Betrugs vorübergegangen, darf aber zuerst demütig, dann wieder ganz frei mit jedermann verkehren. Er besitzt, was überall Achtung erringt, das Geld. Aus Hass für die moderne Gesellschaft, welche die Unterschiede der Herkunft verwischt hat, steht ihm der Marquis d'Auberive bei und bringt ihn wieder gesellschaftlich über Wasser.*) Auf die Frage, was ihm für den Gebrandmarkten diese Teilnahme einflösst, antwortet der alte Edelmann mit kaltblütiger Verachtung für die bürgerliche Welt: „Je ne m'y intéresse pas, je m'en divertis. C'est un des pantins de la comédie que je me donne à moi-même depuis que je n'ai plus d'intérêt personnel à la vie. Je m'amuse à fomenter la corruption de la bourgeoisie ... elle nous venge." Übrigens bedarf der Börsenjobber des hohen Schutzes nicht mehr, sobald er Eigentümer einer einflussreichen Zeitung geworden, die den bezeichnenden Titel „la Conscience

*) „Ce qui m'amuse dans votre admirable révolution, c'est qu'elle ne s'est pas aperçue qu'en abattant la noblesse, elle abattait la seule chose qui pût primer la richesse. Quatre-vingt-neuf s'est fait au profit de nos intendants et de leurs petits; vous avez remplacé *aristocratie* par *ploutocratie*; quant à *démocratie*, ce sera un mot vide de sens tant que vous n'aurez pas établi, comme ce brave Lycurgue, une monnaie d'airain trop lourde pour qu'on puisse jouer avec." (I. 4.)

publique“ führt. Er hält jetzt in seiner Faust die zwei stärksten Faktoren der Gesellschaft vereinigt, die Presse und das Geld. Der bisherige Redakteur de Sergine tritt aus der Redaktion aus und muss durch ein gefügiges Werkzeug ersetzt werden. Alle diese Züge passen auf den schamlosen, zur Zeit der ersten Aufführung allmächtigen Börsenfürsten Mirès, welcher trotz oder wegen seiner anrüchigen Millionen mit geborenen Fürsten in gesellschaftliche, ja in verwandtschaftliche Beziehungen treten durfte. Schon deshalb war die Aufführung eines Dramas, welches die Gründer mitleidslos an den Pranger stellte, eine mannhafte moralische That.

Nachdem Herr Vernouillet eine Zeitung erworben, sucht er einen weiteren Faktor, die Damenwelt, für sich zu gewinnen. Der Marquise d'Auberive, die bei seinem verkrachten Unternehmen hunderttausend Franken eingebüsst hat, bringt er die Summe wieder, angeblich aus Dankbarkeit, weil sie die einzige unter den Aktionären war, die keine Klage einreichte. Als dieser verkappte Bestechungsversuch dank dem feinfühlenden Eingreifen des Marquis fehlschlägt, lässt der abgewiesene Betrüger durch den neuen Redakteur Giboyer eine beschimpfende Skandalnotiz anfertigen. Giboyer, der cynische Handlanger und Schulkamerad Vernouillets, vertritt die andere gemeinschädliche Gattung der Effrontés. Seine Feder gehört dem Meistbietenden. Obgleich überzeugter Demokrat, wird er später gegen angemessenes Entgelt ein klerikales Blatt redigieren und auf Verlangen wieder Sozialist werden. Als der Marquis in „*le Fils de Giboyer*“ einen gefügigen legitimistischen Presskosacken sucht, fällt seine Wahl auf Ehren-Giboyer: „j'ai déterré une plume endiablée, cynique, virulente, qui crache et éclabousse; un gars qui larderait son propre père d'épigrammes moyennant une modique rétribution, et le mangerait à la croque au sel pour cinq francs de plus.“ Die Geschichte dieses litterarischen Zigeuners enthält eine Anklage gegen Staat und Gesellschaft. Sein Vater, ein Portier im Dienste des Marquis, verkaufte den aussergewöhnlich talentvollen Jungen an den Inhaber eines Privatinstituts als lebende Reklame. Am Ende seiner glänzenden Gymnasialstudien stand Anatole Giboyer mit seinem Maturitätszeugnis brotlos da. Da er seinen arbeitsunfähigen Vater zu ernähren hatte, konnte er den vorgeschriebenen Berufsstudien nicht weiter obliegen, und musste alle möglichen

geldbringenden Laufbahnen ergreifen, bis der alte Biedermann starb. Damals war er bereits vierzig Jahre alt und ohne feste Stellung. So ward Giboyer auch ein geschworener Feind der bestehenden Staatsordnung, allerdings aus anderen Beweggründen wie der Marquis. Hochinteressant ist die Auseinandersetzung zwischen beiden so unähnlichen Gegnern der heutigen Gesellschaft. Die einschlägige, aus bitteren Sarkasmen und prickelndem Humor zusammengesetzte Szene des dritten Aktes (vgl. pag. 108 ff.) ist ein Meisterwerk bestechender Dialektik.

Die Pressthätigkeit Giboyers ist mannigfaltig. Sein Herr und Meister sucht die Gunst des jungen Charrier, auf dessen Schwester er ein Auge geworfen, auf Schleichwegen zu erlangen. Er wird also in seinem Blatt für die von ihm begünstigten Tänzerinnen Reklame machen, die ihm befreundeten Künstler überschwänglich loben, mit demselben Ton der Überzeugung, mit welchem er dem Rufe der Marquise einen Makel anhing. Die anständige Gesellschaft kommt beiden Ehrenmännern entgegen, sie werden überall eingeladen und gefeiert. Schliesslich ereilt sie doch die Nemesis. Die Marquise rächt sich für den Schmähartikel in „la Conscience publique", indem sie bei einer Gesellschaft freundlich lächelnd auf Vernouillet zugeht und ihm vom Präsidenten des Zuchtpolizeigerichts Grüsse und Hoffnung auf demnächstiges Wiedersehen entbietet. Der Hieb bringt die Lacher auf Seiten der mutigen Frau, sie wirft unumwunden Vernouillet seine Feigheit vor der ganzen Gesellschaft vor. Da tritt der Marquis als ihr Kämpe hervor. Dieser Zug ist sehr glücklich erfunden: beide Ehegatten leben seit Jahren in freiwilliger Trennung, aber in den höflichsten, fast in herzlichen Beziehungen, etwa wie Vater und Tochter, obwohl die Marquise ein offenkundiges und gesellschaftlich anerkanntes Verhältnis mit Sergine unterhält. (Man bedenke, dass damals die Ehescheidung noch nicht zulässig war.) Auch dieses Verhältnis ist spezifisch französisch und in allen Einzelheiten aus dem Leben gegriffen. Sergine liebt die Marquise nicht mehr, besucht sie aber pflichtschuldigst und mit grosser Regelmässigkeit, bis sie ihm ausdrücklich anempfiehlt, ihr Patenkind zu heiraten, die von ihm im Stillen geliebte Tochter Charriers, weil sie sonst an Vernouillet verheiratet würde. Natürlich nimmt Sergine das Opfer nicht an. Erst am Schluss

spielt Henri Charrier den deus ex machina und bringt die Liebenden zusammen. Als vollkommener Edelmann muss der Marquis nach dem Skandalartikel die der Trägerin seines Namens widerfahrene Kränkung ahnden, obschon derselbe nicht direkt genannt wurde. In dieser That liegt der Kern der späteren Annäherung.

Durch das Duell mit dem Marquis d'Auberive steigen die Aktien Vernouillets; er dünkt sich ein ganzer Gentleman, Giboyer hat für einen schwungvollen Bericht über den Vorgang gesorgt und Stimmung gemacht. Und nun spielt er seinen letzten Trumpf aus. An der Hand gleichzeitiger Zeitungsberichte beweist er dem jungen Charrier, dass sein Vater keine Ursache hat, ihm Clémentines Hand zu verweigern, da auch er vor Jahren einen anrüchigen Prozess gehabt. Damit erreicht er nur eine verspätete Sühne. Charrier wird von seinem Sohn moralisch gezwungen, die damaligen Aktionäre zu entschädigen und seine Schwester an Sergine, den Mann ihrer Wahl, zu verheiraten. Um augenscheinlich zu beweisen, dass er ein ganzer Schurke ist, muss Vernouillet noch einmal auftreten und sein Erstaunen über diese unerwartete Lösung der von ihm geknüpften Intrigue bekunden: „Wenn ich je einen Sohn bekomme, wird er mich vielleicht dazu bringen, seine Schulden zu zahlen, aber nie die meinigen!“

Zwei Gestalten aus „*les Effrontés*“ sind im nächsten Stück weiter ausgemalt und bis zu den letzten Konsequenzen entwickelt worden, Giboyer und der legitimistische Marquis.

War der Federheld Giboyer in „*les Effrontés*“ ein bezahltes, blindes Werkzeug fremder Ränke und Spekulationen, so tritt er in „*le Fils de Giboyer*“ mit einem eigenen, vorgeschriebenen Lebenszweck auf. Beide Stücke verhalten sich daher zu einander, wie Figaros Hochzeit und der Barbier von Sevilla. Giboyer könnte selbst als eine Art höherer und modernisierter Figaro gelten.

„*Le Fils de Giboyer*“ (Théâtre-Français, 1. Dezember 1862) ist ganz im aristophanischen Geist geschrieben. Mit eiserner Faust hat der Verfasser noch tiefer ins Wespennest gegriffen und nicht allein Börsenwelt und Pressbengeltum, sondern auch die Führer der legitimistischen Reaktion aufs empfindlichste getroffen. Hageldicht sausen seine Streiche in prägnanten und schlagenden Wechselreden.

Seit den in „*les Effrontés*“ dargelegten Vorgängen sind zwanzig

Jahre verflossen. Der Marquis d'Auberive hat seine Gattin verloren und lebt trotz Gicht und hohen Alters nur noch für die Politik. Neben ihm steht Maréchal, das Haupt der bürgerlichen Reaktionäre, der *grosse bourgeoisie*, welcher von der Revolution nichts mehr zu gewinnen hat und es daher für vornehm hält, für die Legitimisten die Kastanien aus dem Feuer zu holen. Der Marquis ist das Haupt, der geistige Führer der Legitimisten, Maréchal wird in der Kammer als Sturmbock vorgeschickt und muss mit Stentorstimme die von der Parteileitung aufgesetzten Reden vortragen. Auch in der Familie des bürgerlichen Verfechters der reaktionären Prinzipien hat der alte Marquis unsichtbaren Einfluss. Er stand mit Maréchals erster Gattin sehr intim und darf sich als Vater der einzigen Tochter seines ehrgeizigen und wenig gehobelten Freundes aus dem dritten Stand betrachten. Selbstverständlich ahnt Monsieur Maréchal nicht, was den Seinen in Wahrheit die hohe Ehre jenes unmittelbaren Interesses verschafft, und führt alles auf seine Persönlichkeit und seine Verdienste zurück. Die ganze Schale seines ätzenden Spottes hat Augier auf das Haupt dieses selbstbewussten Hohlkopfes ausgegossen. Für die anderen Vertreter der einzelnen Gattungen unter den Klerikalen ist immerhin auch reichlich gesorgt. Die Früchte der jesuitischen Erziehung und des gewaltsamen Niederhaltens der subjektiven Eigenart zeigen sich an einem Verwandten des Marquis d'Auberive, einem beschränkten jungen Grafen, den er adoptieren möchte, um seinen Namen nicht aussterben zu lassen. Die Einmischung intriganter Frauen in das Parteigetriebe — wiederum eine echt französische Erscheinung — wird in der Person der Baronin Pfeffers, zweifelhaften Adels, gegeisselt. Unter allen Vertretern ist der Marquis bei weitem der sympathischste. Ihn hat der Dichter mit sichtbarer Vorliebe ausgearbeitet und mit vielem Witz ausgestattet.

Die glückliche und treffende Verspottung einer mächtigen und wohlgefügten Partei musste lärmenden Widerspruch erregen. Es erhob sich eine Wolke von Streitschriften für und wider das Drama, eine Menge von Zeitungsartikeln für und wider die Berechtigung einer so scharfen Kritik. Man erhob pathetisch Einspruch gegen die vorgebliche Verunglimpfung einer gefallenen Regierung und führte als Vorbild des Edelmuts Victor Hugo ins Feld, der einst beim Tode Karls X gesungen:

„Peuple! soyons cléments! soyons forts! oublions!
„Jamais l'odeur des morts n'attire les lions.
„La haine d'un grand peuple est une haine grande
„Qui veut que le pardon au sépulcre descende
„Et n'a pour ennemis que ceux qui sont debout!" *)

Augier erwiderte kühl in der Vorrede zur Buchausgabe, dass er an keiner Stelle des angeklagten Dramas eine Regierungsform gestreift, sondern nur eine einzelne Erscheinung aus dem sozialen Leben herausgegriffen habe, den Antagonismus zwischen den alten und den neuen Anschauungen (*l'antagonisme du principe ancien et du principe moderne*). Ebenso verwahrt er sich gegen das allzu eifrige Suchen nach den Persönlichkeiten, die zu den einzelnen Figuren des Dramas Modell gesessen haben mochten. Als man sich zuflüsterte, Vernouillet sei ein Porträt des Erzmillionärs Mirès, da schwieg Augier, ebenso später, als man hinter der Maske des Baron d'Estrigaud den auch von Daudet behandelten Herzog von Morny erblicken wollte. Aber die Jagd nach den „Schlüsseln" ging so weit, dass er — wie später Pailleron für „le Monde où l'on s'ennuie" — den Betroffenen eine öffentliche Erklärung schuldig war. So ist die einzige direkte Anspielung, die Augier zugesteht, in der Persönlichkeit des tief betrauerten Redakteurs Déodat enthalten: „*C'était le hussard de l'orthodoxie,*" sagt der Marquis. „*Il restera dans nos fastes sous le nom de pamphlétaire angélique, conviciator angelicus!*" (Vgl. auch I, 7.) Ist das vielleicht geschehen, um die scharfsinnigen Deutungen irre zu führen, welche hinter Giboyers Maske einige Züge vom Gesicht des *Univers*redakteurs Veuillot erkennen wollten?

Für die Leitung der Parteipresse wird nach Déodats Hingang die wohlbekannte Kraft Giboyers gewonnen. Dieser war nach dem Sturze Vernouillets geräuschlos in die Provinz übergesiedelt und hatte dort alle nur erdenklichen reinlichen und unreinlichen Geschäfte getrieben (vgl. die Unterredung mit dem Marquis I, 7,). Er ist auf der Durchreise nach Amerika begriffen, wo ihm eine Zeitung angeboten wird, als ihn das verlockende Offert der klerikalen Parteihäupter in Paris festhält. Er muss unter allen Umständen Geld,

*) In der Dichtung „Sunt Lacrimae rerum" (Voix intér. II 9), in Hartmanns dreibändiger Auswahl (Leipzig, Teubner 1884—85) Seite 55 des zweiten Bandes.

viel Geld verdienen. Der Beweggrund dieser Habgier ist ein edler und lobenswerter. Dieser litterarische Klopffechter und Industrieritter hat einen Sohn, und diesen zu einem tüchtigen und hervorragenden Mann heranziehen zu lassen, ist Giboyers einziger Lebenszweck. Er selbst hält sich nicht für würdig, den Knaben bei sich zu haben und verbirgt ihm, dass er sein Vater ist. Im Laufe der Jahre hat Max dank der Freigebigkeit seines väterlichen Fürsorgers äusserst glänzende Studien absolviert und die Welt bereist, während Giboyer selbst zeitweilig Dienstbotenvermieter wurde, um nicht zu verhungern. Endlich ist der Sohn Doctor juris et philosophiae und kann zu den höchsten Würden gelangen. Um seinem Max auch litterarisch die Pfade zu ebnen, hat Giboyer die Frucht zwanzigjähriger philosophischer Grübeleien in einem Buch niedergelegt, das von dem vergötterten Sohn herausgegeben werden und dessen Namen tragen soll. *Vous pratiquez la paternité à la façon du pélican*, sagt bewundernd der Marquis. Die deutsche Übersetzung des Dramas führt auch passend den Titel „der Pelikan". Diese dem Sohne gegebene wissenschaftliche Erziehung steht zwar im grellen Widerspruch mit den in „les Effrontés" dargelegten Grundsätzen und den bittern Lebenserfahrungen Giboyers; aber es ist mehr als eine Generation erforderlich, sagt er zum Marquis, um in die Bollwerke der gegen Eindringlinge sich wehrenden Gesellschaft Bresche zu schiessen. Er zählt sich zu den geopferten Anstürmern, über deren Leiber hinweg die Nachdrängenden zum Sieg schreiten werden.

Krumm sind die Wege, auf denen dieser Held an Selbstlosigkeit seinem Sohn zum Erringen einer hervorragenden Stellung hilft. Sie führen sicher zum Ziel und zur unerwarteten Anerkennung seiner übermenschlichen Opfer. Max ist zuerst Privatsekretär im Hause des Abgeordneten Maréchal. Er hat ihn bald durchschaut. Durch eigenes Verdienst und Giboyers Hilfe wird er Schwiegersohn des reichen Mannes und heiratet Fernande, eine von jenen idealisierten, heldenmütigen Mädchen, die in jedem Drama Augiers sich finden. Zuerst verhelfen Vater und Sohn dem eitlen Mann zu einer glänzenden Rache an der Partei, welche die vielverheissende, von Giboyer verfasste und von Maréchal memorierte Rede aus taktischen Rücksichten einem anderen übertragen hat. Als Maréchal fest im Sattel der Opposition sitzt, kündet Giboyer an, er nehme seinen

„Neffen“ mit nach Amerika. Wer soll jetzt dem Führer der Liberalen die Reden schreiben und sie mit ihm einstudieren? Der Kampf in Maximiliens Innern wird tragisch: auf der einen Seite die Geliebte, auf der anderen der von der anständigen Gesellschaft verfemte Vater, welcher sich in Gegenwart Fernandes und Maréchals gegen seine Anerkennung als solchen sträubt. Der Ausgang des schmerzlichen Konflikts ist nach den gegebenen Charakteren des jungen Paares vorauszusehen. Vergeblich mischt sich der Marquis darein und will Giboyers Sohn adoptieren, damit sein Name und Titel unter allen Umständen auf Fernande übergehe, Maximilien will vom Adelstitel nichts wissen, der ihn von seinem Vater trennen würde. So lohnt sich des Pelikans Liebe. Eine langjährige Busse hat die Erbärmlichkeit gesühnt. Sein Sohn wird erlangen, was ihm ein widriges Schicksal versagte. Auch der Marquis ist mit dieser Lösung zufrieden: „*J'adopterai mon petit-fils!*“ denkt er bei sich. Mit diesem komischen Schlagwort, welches Maréchal noch einen Hieb versetzt, schliesst das mit spitzen Stacheln bewehrte Drama.

Unbedenklich darf man dasselbe als das Meisterwerk des vortrefflichen Dichters erblicken. Sowohl die bewegenden Gedanken, als die logische und doch virtuose Durchführung erheben „*le Fils de Giboyer*“ zum Muster eines energischen und dabei wohlanständigen politischen Lustspiels. Das von Lindau a. a. O. pag. 132 zitierte Urteil Laubes, eines der hervorragendsten Meister der dramatischen Kunst in Deutschland, wird unserer Behauptung wohl grössere Kraft verleihen, als die vorausgehende Skizze von Inhalt und Gedankengang: „Es schildert die französische moderne Gesellschaft in ihren freien Kämpfen zwischen absterbendem Adel, eitlem Bürgertum, begabtem, aber gewissenlosem Litteratentum, gemeiner Spekulation und reiner Jugend, und bringt diese Schilderung nirgends abstrakt, sondern durchweg in szenischer Fülle und unter aufsteigendem dramatischem Interesse, gewürzt durch einen geistsprühenden Dialog. Kurz, es ist eins der besten Stücke neuester Zeit.“

Hält man neben „*le Fils de Giboyer*“ etwa „*Rabagas*“ oder „*Daniel Rochat*“, so muss der Abstand zwischen Augier und Sardou, zwischen der Stimme aus dem tiefsten Innern und dem Virtuosentum aufs klarste hervortreten. — Nach einem Vierteljahrhundert

hat das Dramenpaar »*les Effrontés*« und „*le Fils de Giboyer*“ von seiner szenischen Kraft nichts eingebüsst. Am 8. Februar 1888 hat die erste Bühne Frankreichs das erstere nach längerer Pause wieder zur Darstellung gebracht und die Fortsetzung zu den „Unverschämten“ als unmittelbar bevorstehend angekündet. Beide werden nach Menschenaltern noch lebensfrisch und lebenskräftig dastehen.

Mit diesen beiden epochemachenden Stücken hatte sich Augier als zweiten Molière bewährt und einen sprichwörtlichen Typus geschaffen, wie vordem der Dichter des Figaro. Eine weitere Steigerung der satirisch-realistischen Charakterschilderung war kaum möglich und ist auch bis jetzt nicht eingetreten. Denn von den acht Stücken, die nach Giboyers Sohn auf der Bühne des Théâtre-Français oder des Odéon gespielt wurden, ist keines einem aus der oben besprochenen Trias ebenbürtig.

Mit welcher Energie der Dichter sich in die Börsen- und Schwindlerwelt vertieft hatte, zeigt in den zwei bedeutendsten Dramen aus der Periode 1864—78 der fein ausgearbeitete Charakter des Baron d'Estrigaud. In „*la Contagion*“ (17. März 1866 am Odéon) steht dieser abgefeimte und leichtfertige, sitten- und prinzipienlose adlige Viveur und Börsenspekulant im Mittelpunkt der Handlung, während in „*Lions et Renards*“ (6. Dezember 1869, Théâtre-Français) die Katastrophen in seinem vielbewegten Leben zum abschreckenden Exempel dargestellt werden. Wie ein strahlendes Meteor erglänzt d'Estrigaud am Himmel der Pariser Boulevardgesellschaft, so lange die Sonne des Börsenglücks ihm lächelt, geht dann bei einem Krach geräuschlos unter, um nach Jahren zahlungsfähig und rehabilitiert wieder emporzutauchen. Woher die Mittel stammen, erfährt niemand; die einen behaupten, aus einer reichen Erbschaft, die anderen vermuten, von einer Tante à la Madame de Warens, andere wieder sagen: „il était en tiers dans le ménage d'un agent de change; le baron étant spirituel et beau, le mari bête et laid, il était juste que ce dernier payât les différences.“ (Lions et Renards II, 2.)

„La Contagion“ ist der vergiftende Brodem, welcher von der eleganten Klub- und Börsianerwelt ausgehend in allen Kreisen jene entsittlichende, fieberhafte Gier nach mühelosem Gewinn und Genuss erzeugt, die wie eine Pestbeule am Körper der Gesellschaft frisst

und die Wohlfahrt des Vaterlands ernstlich bedroht. Zum Glück haftet die Ansteckung nur an der Haut. Gesunde Naturen werden bald rascher, bald später die Krisis überwinden. So in „la Contagion" der unternehmungsmutige Techniker André, in „Lions et Renards" der Afrikaforscher, der bretonische Edelmann Jean de Thommeray im Drama gleichen Namens. Vor dem Gifthauch verdorrt jegliches Ideal, sogar die den rohesten Männern innewohnende Liebe zum Heimatsland. Man liebäugelt mit England, nimmt englische Sitten und englische Ausdrücke an*), der Sieg des französischen Pferdes „Gladiateur" im Grand Prix über die englischen Konkurrenten gilt den französischen Sportsmen als Revanche für Waterloo. Während der Belagerung von Paris spekuliert Roblot mit Butter und Delikatessen und hätte fast Jean de Thommeray als Genossen für diesen sauberen Handel gewonnen Allerdings bluten andere Glieder der jeunesse dorée auf den Schlachtfeldern neben dem Proletarier. Denn Augier malt niemals wie Zola seine Bilder grau in Grau, einen erfreulichen Ruhepunkt weiss er stets anzubringen. So erinnert er mehrfach daran, dass von der Verderbtheit ein grosser Teil eitel Schein und Renommisterei ist, *„la fanfaronnade de la perversité"*, und dass die tieferen Schichten der Bevölkerung von der Ansteckung unberührt blieben. Leider drängen sich die angefaulten Elemente derart vor, dass man sie für die Mehrzahl halten muss.

Quand les honnêtes gens auront l'énergie de l'honneur, les corrompus ne tiendront pas tant de place au soleil, sagt der alte Tenancier, ein Ehrenmann von echtem Schrot und Korn. Doch mangelt es auch ihm an dieser Art von Mut. Sein Sohn Lucien und seine Tochter, die verwitwete Marquise Galeotti, gehören zu den Freunden des Baron d'Estrigaud; beide haben alle Untugenden der haute-volée aus Talmigold an sich, die Marquise ahmt Tracht und Sprache der Halbweltsdamen getreu nach, überlässt ihre Kinder der Aufsicht des Grossvaters und lässt sich in sehr kompromit-

*) Die Anglomanie hat seitdem in Frankreich eher zu- als abgenommen, die Zahl der in die höhere Konversation eingestreuten englischen Brocken sich stetig vermehrt. Man lese z. B. die Nachrichten aus der Gesellschaft auf den ersten Seiten des „Gil Blas" u. Ä.

tierender Weise vom berüchtigten Baron den Hof machen. Indes ist bei ihr wie bei ihrem Bruder der Kern gesund; sobald d'Estrigaud die unvorsichtige Marquise in einen Hinterhalt lockt, erwacht ihre sittliche Entrüstung.

Ein verwaistes Geschwisterpaar findet in der Familie Tenancier Aufnahme. Der Bruder hat von der spanischen Regierung für eine von ihm geplante Kanalanlage, die Gibraltars Bedeutung für den Welthandel vernichten kann, die Konzession erhalten, muss aber die Kapitalien selbst zusammenbringen und hofft in Paris Aktionäre zu finden, ehe die Engländer das Projekt durchkreuzen können. Tenancier hatte beiden Waisen die verstorbenen Eltern ersetzt und Andrés Studien geleitet. Daher das Vertrauen zu dem väterlichen Freund. André und Aline dürfen nicht wissen, dass ihre Mutter einst von Tenancier im stillen verehrt wurde, dann mit ihm in Briefverkehr trat, bis der Machtspruch der Eltern nach Geldverlusten der Familie Alines dem platonischen Verhältnis ein Ende machte.

D'Estrigaud führt den unerfahrenen Ingenieur in seine Kreise ein, angeblich um ihm Aktionäre zuzuführen, in Wirklichkeit aber um durch das rauschende Leben und die berückenden Genüsse — la contagion — André an sich zu fesseln und die Unternehmung selbst auszubeuten. André widersteht dem Versucher nicht lange. Der Lichterglanz blendet ihn wie einen Nachtfalter. Er ist nahe daran, nach einem souper fin bei Mamsell Navarette dem gewissenlosen Spekulanten die Konzession gegen eine für ihn unverhofft grosse Geldsumme abzutreten, als er erfährt, dass d'Estrigaud dieselbe gegen drei Millionen an eine englische Gesellschaft verkaufen möchte, welche aus Patriotismus das gefährliche Projekt zu begraben beabsichtigt. Navarette schlägt André vor, direkt mit den Engländern in Verbindung zu treten und das Sündengeld mit ihr zu teilen. Die Stimme der Ehre und des Gewissens wird durch den Champagner und die Macht der Reize der Damen zeitweilig betäubt, er streckt die Hand aus nach den sich bietenden Genüssen. „J'ai assez vécu comprimé dans ma coque! De l'air, morbleu, du bruit, du bruit nocturne surtout.“ D'Estrigaud hat ihm durch das Gebot von anderthalb Millionen vollends den Kopf verdreht.

Das eingeschläferte Gewissen erwacht durch einen Donnerschlag. Mitten in der Orgie beginnt eine der Grisetten höhnisch einen mit

„Aline" unterzeichneten Brief zu verlesen, den sie in Luciens Tasche gefunden. André horcht auf und reisst den Brief an sich; das Papier ist vergilbt, die Schrift abgeblasst. Lucien hat ihn in seines Vaters Zimmer auf dem Boden gesehen und ungelesen, halb mechanisch zu sich gesteckt. Diese scherzende Auskunft bringt André vollends zum Bewusstsein, denn Aline hat auch seine Mutter geheissen. Wie ein verwundeter Löwe fährt er auf, schleudert der sauberen Gesellschaft mit Feuerworten seine Verachtung ins Gesicht und stürzt von dannen. Mit glühendem Eisen ist der giftige Biss ausgebrannt.

Da d'Estrigaud die fette Beute entgangen, so muss er anderweitigen Ersatz suchen. Er fingiert eine tötliche Wunde, um sich in extremis mit Mamsell Navarette trauen zu lassen, die seine Börsendifferenzen zahlen kann. Als die schmähliche Komödie misslingt und die fröhliche Demimondaine erklärt, der Name d'Estrigaud sei für sie keine achthunderttausend Franken wert, verschwindet der Edle ohne Aufsehen mit Hinterlassung seiner Schulden.

„*Lions et Renards*" ist ein Versteckspiel zwischen dem siegreich wieder aufgetauchten Baron und einem jésuite en robe courte. Die Beute ist die Hand einer Erbin von neun Millionen, welche d'Estrigaud für sich, Ste-Agathe für den Sohn eines dem Orden treu ergebenen Edelmanns begehrt. Dieser Bewerber ist nicht so harmlos, als sein Lehrmeister und die frommen Väter in Uzès denken. Er amüsiert sich nach der streng überwachten Jugendzeit in Paris ganz vortrefflich, möchte die Freuden der Weltstadt möglichst lange geniessen und bittet die etwas menschenfeindliche Erbin, übrigens eine weitläufige Verwandte von ihm, seine Bewerbung abzulehnen, um ihm Zeit zu geben, die väterlichen Goldfüchse vollends zu verjubeln. Diese Szene ist mit glücklichem Humor durchgeführt, wie auch im ganzen das Stück einen viel erfreulicheren Eindruck macht, als das vorhergehende.

Die Winkelzüge der beiden verschmitzten Füchse d'Estrigaud und Ste-Agathe wollen wir nicht im einzelnen verfolgen, ebensowenig die etwas schwächliche Fabel. Das Ende des vielgewandten Barons ist ebenso tragisch, als neu. Die dunkle Macht des Ordens, dessen Name Legion ist, hat ihm so sehr imponiert, dass er sich aufnehmen lässt.

D'Estrig.: Assez d'erreurs et de scandales! Mes yeux se sont ouverts, je renonce au siècle! (= Zeitlichkeit, irdisches Dasein.) — Adhémar (à part): Voilà le plongeon! — Ste. Agathe (à demi-voix): Traître! — D'Estr. (avec un sourire d'intelligence): A vous, monsieur, qui m'avez le premier fait entendre la parole de vérité, à vous d'achever une oeuvre si bien commencée. — Ste. Ag. (à part): Le ciel me devait cette revanche. — D'Estr.: Voulez-vous me conduire à Uzès? — Ste. Ag.: J'y rentrerai bien fier d'une telle conquête. (Bas) Merci, général! — D'Estr.: (Bas) Oh!... dans dix ans. — Champlion (à Adhémar): Quand le diable devient vieux, il se fait... — Adhémar (un doigt sur ses lèvres): Ermite!

An Deutlichkeit lässt dies wenig zu wünschen übrig. Mit noch unverkennbarerer Ironie hat Augier an einer anderen Stelle des Dramas „*Lions et Renards*" den Kadavergehorsam der einzelnen Ordensglieder charakterisiert. D'Estrigaud fragt verwundert den allwissenden Abgesandten aus Uzès, welche Beweggründe ihn zu seinem rätselhaften Auftreten treiben konnten.

„*Que pourrais-je, moi chétif,*" sagt der würdige Ste-Agathe (IV, 7), „*avec ma volonté individuelle? Je l'ai abdiquée pour épouser une volonté collective et la servir aveuglément.... J'immole mon esprit et ma chair à l'omnipotence de l'ordre, qui est mon assouvissement; et quand on me portera en terre après une vie d'obscurité et de privations, le monde ne se doutera pas que ce cadavre sans nom a fait des orgies de pouvoir, qu'il a senti passer dans ses os les plus âcres voluptés du despotisme!*"

Das sind Nachklänge des in „Giboyers Sohn" angestimmten Kulturkampflieds. Augier ahnte wohl so wenig wie alle ernst denkenden Franzosen, welche Katastrophe nahe bevorstand. Ein Jahr nach der ersten Aufführung des kriegerischen Dramas donnerten die deutschen Kanonen um die belagerte Hauptstadt. —

Die gewaltigen Erschütterungen von 1870 und 1871 liessen in dem ersten der drei nach dem Sturz des Kaiserreichs gedichteten Dramen tiefe Spuren zurück. Das blutende, todesmatte Vaterland steht im Mittelpunkt von „*Jean de Thommeray*" (29. Dezember 1873 am Théâtre-Français), Heimats- und Vaterlandsliebe bilden das läuternde Element.

Jean de Thommeray entstammt einer schlichten Adelsfamilie

der Bretagne, deren Glieder vom Vater auf den Sohn in gewissenhafter und bescheidenster Weise ihrer Militärpflicht genügten. Die Thommerays leben als Patriarchen auf ihren Gütern, Jean ist seit seiner Knabenzeit mit einer verwaisten Anverwandten verlobt und soll demnächst den eigenen Herd gründen. Eine kokette Gutsnachbarin wirft den Feuerbrand in die Seele des jungen Landedelmanns; mit Freuden hat er die vom Vater gebotene Gelegenheit ergriffen, Paris zu besuchen. Dort verliert er sich im Strudel des neuen Lebens. Die verbotene Liebe zur Marquise raubt ihm die Besinnung; gegen die *contagion* des Börsenschwindels und des Hazardspiels besitzt er bald keine Widerstandsfähigkeit mehr, da aus dieser unlauteren Quelle ihm reiche Mittel zum Bestreiten des aufgedrungenen Luxus fliessen. Seine Vorsätze, welche die neuen Freunde als Vorurteile bezeichnen, zergehen wie weiches Wachs im Glühofen der Leidenschaften. Neben dem Verhältnis zur Marquise knüpft Jean eine Liebschaft mit einer Berühmtheit aus der Demimonde an und versöhnt sich bereits mit der Aussicht auf eine Geldheirat. Er ist für die Seinen verloren. Jeder moralische Halt ist ihm so sehr abhanden gekommen, dass beim Ausbruche des Kriegs er, der Spross der Thommerays, der gediente Soldat, sich nicht einmal als Kriegsfreiwilliger stellt, obschon die gleich ihm ruinierten Börsenhelden — alle hatten Hausse gespielt — nach den ersten Niederlagen Frankreichs in die Reihen der Armee eingetreten waren. „Verruchte Stadt," ruft er verbittert aus, „die du aus mir gemacht, was ich bin, sinke in Trümmer! Verteidige dich, wer mag! Lieber möchte ich dem Feind deine Thore öffnen, dass er dich zermalme und du meinen Ruin unter deine Trümmer begrabest!" Da hört der verlorene Sohn der Bretagne die Töne des heimatlichen *biniou**) die Strassen der belagerten Hauptstadt herauf klingen, eine Schar Freiwilliger marschiert heran, sein greiser Vater und seine beiden Brüder an der Spitze. Dies bringt den Verirrten wieder zu sich, er tritt in Reihe und Glied ein. Unter dem Rufe: „Vive la France!" fällt der Vorhang. Bei der damals herrschenden Stimmung, den

*) Thatsächlich sandte die alte Bretagne zahlreiche Bataillone in der Not zusammengeraffter Mobilgardisten nach Paris, die sich während der Belagerung sehr wacker hielten. Man lese bei François Coppée die rührend naive „*Lettre d'un mobile breton.*"

feierlichen Deklamationen über Wiedergeburt und Wiederaufrichtung war der Erfolg des aus einem Roman Sandeaus bearbeiteten Dramas — damit kehrte Augier zu den Bestrebungen von 1853 und 1854 zurück — unzweifelhaft. Gleichwohl zählt dasselbe zu den schwächsten Erzeugnissen des Meisters.

VI.

Die noch nicht besprochenen Dramen*) gehören zur Gattung des Familiendramas. Das ältere der noch in das letzte Dezennium des Kaiserreichs fallenden zwei Stücke, „*Maître Guérin* (1864), ist das bedeutendste. Es nähert sich dem Charakterdrama, ist aber mit allerlei sentimentalen Zuthaten und Kunststückchen aus Scribes Schatzkästlein ausgestattet. Dem dreissigjährigen Obersten mit Wunden und Orden ist die Rolle der Vorsehung zugeteilt. Sein Erscheinen in voller Galauniform muss den Bösewicht von Vater einschüchtern und mit einem Schlag dem vom Haustyrannen jahrelang niedergehaltenen Mütterchen Mut und Widerstandskraft eingeben. Auch diese bis zur Beschränktheit naive und kleinliche, wackere, rastlos sorgende Hausfrau ist eine alte Bekannte, Ohnet wird sie in „Gräfin Sarah" wieder vorteilhaft verwenden, als Mutter des Hauptmanns Séverac, der mehrere Züge mit Louis Guérin gemeinsam hat. Ferner hat Augier den unersättlichen und hartnäckigen Erfinder, der seiner fixen Idee sein Vermögen und das Erbe seiner Tochter opfert, als fertige Roman- und Theaterfigur hereingenommen. Diesem unter Kuratel seiner Tochter stehenden alten Herrn listet Maître Guérin durch einen Strohmann noch sein Schloss ab. Der väterliche Ehrgeiz er-

*) „Un homme de bien" (18. November 1845, Théâtre-Français) stellt einen Erbschleicher dar, der unter der Maske der Ehrenhaftigkeit und Moral allerlei Schurkenstreiche begeht und begehen lässt, seinen alten Onkel hänselt, die Tugend seiner Nichte gefährdet, um den Liebhaber seiner Frau loszubekommen, und doch von allen für ehrlich gehalten wird. Schliesslich bildet er sich selbst ein, er sei „*honnête homme*". Das Stück hatte einen entschiedenen, aber unverdienten Misserfolg, weil das Publikum die Ironie nicht begriff oder nicht begreifen wollte. — Zwischen dem Erstlingsstück Augiers und „Un Homme de bien" fällt ein fünfaktiges Intriguenlustspiel „*les Méprises de l'Amour*", das nie aufgeführt, aber 1852 in der Revue contemporaine abgedruckt wurde.

stickt in dem rohen Mann die Stimme der Ehre und des Gewissens. Wodurch er gesündigt, wird Maître Guérin bestraft. Seine Ränke werden blossgelegt und seine Pläne durch den Edelmut seines Sohnes und seiner Frau durchkreuzt. Alle verlassen ihn, er bleibt mit seinem treuen Brénu allein. Das Drama „*Maître Guérin*" widmete Augier dem Gedächtnis seines Vaters, der in seinem Beruf das Gegenteil von jenem gewesen war und allgemeine Hochachtung genoss. Die Tendenz ist löblich, das Stück aber kein Meisterwerk.

Paul Forestier (25. Januar 1868) erregte am Théâtre-Français leidenschaftlichen Widerspruch und erbitterte Debatten für und wider. Der Held dieses mächtig packenden Familiendramas, ein hervorragender junger Künstler, hat mit einer Frau Lea de Clers ein Liebesverhältnis unterhalten. Sein Vater und Lehrmeister will Vorsehung spielen und nach dem in „*la Ciguë*" ausgesprochenen Grundsatz den jugendlichen Feuergeist durch die Bande einer friedlichen Ehe abkühlen. Es gelingt ihm auch, die Liebenden zu trennen. Lea, welche zu seinen Verwandten gehört, reist erbittert ab, und Paul heiratet nach des Vaters Wunsch dessen Mündel Camille, die Tochter seiner verstorbenen Jugendgeliebten. Der während einer tötlichen Krankheit unbewusst von seinem Knaben ausgesprochene Wunsch, — une cruauté d'enfant, — er möge sich nicht wieder verehelichen, hatte Forestier verhindert, diese nach dem Tode seiner Frau heimzuführen. Den ganzen Schatz seiner vergeblichen Liebe hatte er auf das Haupt der lieblich erblühten Camille übertragen. Paul trägt willig des Vaters Schuld ab. Er fühlt sich mit seiner jungen Frau glücklich; die inzwischen verwitwete Lea ist fast vergessen. Diese ist planlos umhergereist, um ihren Gram zu betäuben. Am Tage von Pauls Hochzeit erfasste sie eine Art Wahnsinn; in einem Anfall von Sinnenverirrung giebt sie sich dem linkischen Adolphe de Beaubourg hin, weist ihm nach diesem an Paul verübten Racheakt die Thüre und verlässt eiligst Wien. Endlich rufen sie die Verhältnisse nach Paris zurück. Scheinbar gefasst sieht sie das junge Ehepaar und ihre Nichte Camille wieder. Die Erzählung Beaubourgs weckt aber in Pauls Gemüt die schlummernde Leidenschaft. Er eilt wütend zu Lea und wird hinausgewiesen. Nachdem er den wahren Grund ihrer Flucht aus Paris erfahren, lodert die alte Liebe hell empor. Ein furchtbarer Auftritt zwischen

Vater und Sohn erfolgt, — eine der ergreifendsten Partien, die Augier je geschrieben, — Paul will trotz Leas Verbot ihr nach und seine junge Gattin verlassen. Hier würde also die Leidenschaft siegen, die früher in „*Gabrielle*“ (1849) zum Entzücken aller Redlichen unterlegen war. Aber die stille Entsagung Camilles bringt den Verzweifelnden von seinem Entschluss ab.

Il n'est plus ici-bas de bonheur pour moi-même:
Ma vie est un obstacle à deux êtres que j'aime;
Dieu me pardonnera: ce n'est pas mon malheur
Que je vois abréger en mourant, c'est le leur!
O quelle volupté de mourir de la sorte!
Comme ils se souviendront de leur petite morte,
Comme ils en parleront, et diront en songeant:
Elle nous aimait bien, pourtant, la pauvre enfant. (IV. 10.)

Ein solches Opfer kann und wird Paul nicht annehmen. *La sainte a renversé l'idole!* Dieser äusserst rührende Schluss überzeugt den denkenden Zuschauer nicht. Die Umkehr auch zugegeben, was ist in Zukunft von einem so schwankenden, haltlosen Gemüt zu erhoffen? — Sardou hat in „*Andrea*“ das nämliche Thema mit ganz anderen Mitteln verarbeitet. Eine Parallele zwischen beiden Stücken würde trotz der höchst anstössigen That Leas am Hochzeitstage des Ungetreuen die moralische Überlegenheit Augiers über den Jongleur Sardou darthun.

Während der letztere Jahr für Jahr dem Theater neue Erzeugnisse liefert, hat Augier seit dem Kriegsjahr nur drei Dramen geliefert und seit einem Jahrzehnt die Produktion überhaupt eingestellt. Es bleiben daher nur noch zwei Stücke zu besprechen. „*Madame Caverlet*“, aufgeführt am Vaudevilletheater den 1. Februar 1876, ist das einzige Stück, in welchem Augier der mehrfach von Dumas und Sardou dramatisch behandelten Ehescheidungsfrage näher trat. Selten ist der Dichter pathetischer und beredter gewesen, als an einzelnen Stellen dieses Dramas. „*Le point noir du divorce,*“ — so lautet sein triftiger Einwand — „*c'est la situation morale qu'il crée aux enfants.*“ Dies zeigt sich mit doppelt schmerzlicher Wahrheit, da keine förmliche Scheidung vorliegt und hieraus ein Konflikt zwischen Moral und bürgerlichem Gesetz, zwischen dem Naturgebot und der starren, geschriebenen Satzung entsteht. — Man vergesse

nicht, dass die loi Naquet neuesten Datums ist. — Madame Merson kann den Mann nicht heiraten, der ihr im Unglück beistand, nachdem sie eine *séparation de corps* von ihrem unwürdigen und leichtfertigen Gatten erlangt. Sie lebt mit ihm und ihren beiden Kindern in der Schweiz. Während Monsieur Merson sein üppiges Leben in Paris auf anderer Kosten fortsetzt, ist Caverlet beiden Kindern seiner angeblichen Frau ein liebender Vater. Das Paar geniesst die grösste Hochachtung; Frau Merson-Caverlet wollte sich nicht als Witwe ausgeben und behauptete darum, ihr erster Gatte sei Engländer gewesen, da dort die Scheidung zu Recht besteht. Die Lüge, mit welcher beide hochachtbare Menschen ihr Verhältnis bedecken, muss zu Tage kommen, sobald die Tochter heiraten will und Papière nötig werden. Zum Überfluss kommt noch Merson dazu, weil er von einer bevorstehenden reichen Erbschaft gehört hat und verlangt seinen Erbteil. Packende, tragische Auftritte folgen Schlag auf Schlag, die Lösung aber wird künstlich herbeigezogen. Gegen Zahlung einer halben Million aus der Erbschaft lässt sich Merson als Schweizer naturalisieren, und ermöglicht die förmliche Scheidung und Wiederverheiratung seiner schwergeprüften Gattin. Wäre die moderne, kraftvolle Sprache nicht, so könnte man an Diderot als Verfasser denken. Die äusseren Mittel sind so einfach, wie beim bürgerlichen Rührdrama des 18. Jahrhunderts. Darum hinterlässt das Stück, trotz einzelner schwungvoller Szenen, einen frostigen Gesamteindruck.

Zur früheren Höhe erhebt sich Augier noch einmal wieder, um dann der Bühne Lebewohl zu sagen. „*Les Fourchambault*“ (8. April 1878, Théâtre-Français) nimmt das häufig behandelte Thema der Konvenienz- und Geldheirat erfolgreich wieder auf. Die schwerwiegende Frage nach Schicksal und Zukunft der unrechtmässigen Kinder verleiht diesem Drama ein erhöhtes Interesse. Dass jene Enterbten meist ungleich tüchtigere Menschen sind, als die in Üppigkeit und Wohlstand aufgewachsenen ehelichen Kinder, wollte Augier an dem Beispiel des durch die rauhe Schule des Lebens gestählten Bernard zeigen*).

*) Ausführliche Kritik in der Revue des deux Mondes vom 15. April 1878, p. 960 ff. Im allgemeinen wird das Stück überschätzt. Auch bei der Reprise im Jahr 1882 hörte man keinen Misston im Chor der Begeisterung.

Der Bankier Fourchambault in Hâvre, ein unselbständiger und energieloser Mensch, hatte im Elternhause zur Klavierlehrerin seiner Schwestern Neigung gefasst und der Arglosen ein Eheversprechen gegeben. Dies durchkreuzte die Pläne seines Vaters. Eine scheinbar gerechtfertigte Verdächtigung der Verführten bot Anlass zum plötzlichen Bruch, und Fourchambault wurde schleunigst an eine reiche Erbin verheiratet. Seine Frau leistet in der Kindererziehung, was man erwarten kann: Leopold wird ein leichtfertiger Geck, Blanche wächst in den landläufigen Begriffen über Liebe und Ehe auf. Dieser gilt die Ehe als die einzige „Karrière" für junge Damen, wobei nur die gesellschaftliche Stellung des Mannes in Betracht kommt: die Ehemänner sind ja wie die Weine, nämlich nur durch die Etikette zu unterscheiden. Die Ehe ist ein Zuwachs an Freiheit, eine Erlösung aus der Zurückhaltung in Worten und Thaten. „*Dans huit jours j'aurai le droit de dire un tas de choses que je n'ai pas même le droit de penser aujourd'hui... c'est drôle tout de même!*" (III, 1.) — Leopold Fourchambault tändelt und liebelt mit einer jungen Waise, welche mit Empfehlungen eines Verwandten in den Kolonien an die Familie Fourchambault nach Europa kam, um eine kleine Erbschaft zu ordnen und eine Stellung als Erzieherin zu suchen. Vater Fourchambault, der eigenen Jugend eingedenk, fürchtet, sein Leopold möge sich ernstlich in die muntere Kreolin verlieben. Der Sohn schlägt die väterlichen Mahnungen in den Wind und macht Marie immer stürmischer den Hof, bis diese regelrecht kompromittiert ist. Baron Rastiboulois, Vater des Werbers um Blanche, nimmt das „notorische" Verhältnis zwischen Marie und dem Bruder seiner künftigen Schwiegertochter zum Vorwand seines schmählichen Rückzugs, als beunruhigende Gerüchte über die Vermögensverhältnisse der Firma Fourchambault entstehen. Marie flüchtet in das Haus des Kapitäns Bernard, auf dessen Schiff sie die Überfahrt gemacht, und wird von der Mutter jenes ernsten, fast mürrischen Seemanns mit offenen Armen aufgenommen. Frau Bernard kennt die Macht der Verleumdung und die Ohnmacht der verdächtigten Unschuld, sie ist die einstens von Fourchambault Verlassene.

Bernard hat mit seiner Mutter ein streng zurückgezogenes Leben voll anstrengender Arbeit verbracht. Mit Verehrung blickt er empor zur Unglücklichen, die ihm auch den Vater ersetzt. Ihre

Sühne vor Gott war, dass sie aus dem vaterlosen Knaben einen Ehrenmann, ihre Sühne vor dem Sohn, dass sie ihn zu einem der Glücklichen machte auf der Welt, welche sie ausgestossen. (Die Szene II, 1 möge man im Anhang nachlesen.) Beides ist ihr gelungen. Dank ihrer Energie und seiner Umsicht zählt Bernard zu den reichsten Rhedern der reichen Hafenstadt Er fühlt sich glücklich, dass er seine Liebe nicht zwischen zwei Menschen zu teilen hat, und verzichtet willig auf die Ehe, um den Makel an seiner Mutter Ehre — selbstverständlich führen beide einen angenommenen Namen — vor den Augen der Welt zu verbergen.

Um Frau Bernard noch höher zu erheben, muss sie der Dramatiker mit der glücklicheren Rivalin zusammenführen. Als Vorsteherin irgend eines Frauenvereins kommt Madame Fourchambault zur gepriesenen Mutter des Kapitäns und bittet um einen milden Beitrag für eine Waisenstiftung. Bernards Mutter hält sich wacker, erträgt die banale Unterhaltung und giebt tausend Franken. „Wie werden die Waisen Sie segnen!“ ruft Blanche erfreut, während die Mama über die fürstliche Gabe sich ärgert. „Möge Gott ihre Segenswünsche auf Ihr Haupt lenken, liebes Kind ... dies sei mein Brautgeschenk,“ erwidert die Vielgeprüfte. Die unsinnige Verschwendung seiner reichen Frau und einige Zahlungseinstellungen bringen hierauf Fourchambault an den Rand des Bankerotts. Da befiehlt Frau Bernard ihrem Sohn, mit seinem Vermögen vor den Riss zu treten und sich dem verzweifelnden Mann als Kommanditär anzutragen. Bernard weiss nun, wer sein Vater ist. Während der Szene, in welcher die Frau des Hauses trotz eindringlicher Bitten von Vater und Sohn sich weigert, ihr Vermögen zur Rettung der Firma zu opfern, tritt wie der steinerne Gast Bernard ein. Nichts verrät seinen Seelenkampf, kalt und geschäftsmässig stellt er seine Bedingungen und legt thatkräftig Hand an, das gestörte Gleichgewicht in der Familie herzustellen. Die Ausgaben müssen beschränkt werden, Blanche wird den jungen Rastiboulois verabschieden. Die stoische Selbstbeherrschung verlässt den Sohn der Klavierlehrerin erst da, wo es um Mariens Ehre sich handelt. Er will seinen Stiefbruder zwingen, die junge Kreolin, von deren stiller Liebe er nichts ahnt, zu heiraten, indem er dreihunderttausend Franken Mitgift verspricht. Seine Freigebigkeit muss verdächtig erscheinen; nach einer äusserst aufgeregten Szene,

in welcher auch Leopold den Stiefbruder thätlich beschimpft, erfolgt die Katastrophe, d. i. die Wiedererkennung. Von jetzt an fällt das Interesse ab. Der Wetteifer der drei Kinder Fourchambaults und der verwaisten Marie Letellier an Edelmut und Edelsinn ist recht pathetisch, aber wieder nicht überzeugend. Zuletzt werden die beiden sympathischen Personen des Stückes, Marie und Bernard, ein Paar. Alles wendet sich zum Guten, nach dem bekannten Distichon aus den Xenien:

„... Der Poet ist der Wirt, und der letzte Aktus die Zeche;
Wenn sich das Laster erbricht. setzt sich die Tugend zu Tisch".

Dieselbe Schwäche haben die meisten Dramen des Meisters zu verzeichnen. Er macht zu grosse Konzessionen an das Rührdrama, nur in „*Les Lionnes pauvres*" und „*Maître Guérin*" ist eine solche nicht erfolgt. Dort lässt der Dichter das Schicksal der Bösewichter unentschieden, obschon die Bestrafung angedeutet wird. Die Lebenswahrheit der Charaktere in den drei Hauptdramen der Periode 1858 bis 1862 findet sich in den späteren Stücken selten wieder. Das Konventionelle, auf moralischen Effekt Hinarbeitende überwuchert den Realismus. Gerade in „*Les Fourchambault*" tritt bei schärferer Prüfung dieser Mangel hervor. Bernards Edelmut geht selbst über das höchste menschliche Mass hinaus. Man merkt die Absicht — und ruft dem Anwalt der Verkannten, dem Ankläger des Lasters und der Lüge, doch Beifall zu. Denn stets weiss Augier durch den sittlichen Ernst und den nervigen Schwung den Lesern und Zuschauern volle Achtung abzunötigen.

In Augiers Sprache spiegeln sich beide Eigenschaften getreu wieder. Kernig und malerisch, gedrungen und ungeziert, akademisch korrekt und epigrammatisch scharf stellt sein Stil dem Übersetzer fast unübersteigliche Hindernisse entgegen. Z. B. „N'ai-je pas l'air d'un homme étoffé? — Oui, d'un orphelin qui use son père!" Der Dialog ist nie seicht, nie auf blossen Effekt berechnet, oder einem glücklichen Witzwort zulieb gedehnt. Der Vers ist fliessend und lieblich, mitunter scharf und biegsam wie eine echte Damaszenerklinge, als sei Augier bei den besten Romantikern in die Schule gegangen. Bei aller Subjektivität der Redeweise klingen

die farbenreichen Metaphern hin und wieder an Hugos Blütezeit*) an: so die Bezeichnung eines Stosses vergilbter Liebesbriefe als Herbarium des Herzens, des modernen Genies als stilles, vom Wahnsinn umspültes Eiland; ein Musiker, der immerfort die Tondichtungen grosser Meister spielt, bildet sich schliesslich ein, das Genie derselben bleibe ihm an den Fingern kleben. Ganz wie der edle Don Ruy Gomez sagt „*au coeur on n'a jamais de rides*" (Hernani III, 1), ruft im Jugenddrama „*l'Aventurière*" der greise Freier aus: „Les rides de mon front n'ont point atteint mon coeur," um dann zu einem anderen, glücklich erfundenen Bild überzugehen:

„Poudreux est le flacon, mais vive la liqueur,
Et qu'il passe un rayon à travers la bouteille,
Elle redevient jeune aussitôt et vermeille."

Ein anschauliches Schlagwort versinnbildlicht die Anschauungen der modernen Jugend über die Ehe: le mariage est pour moi la manoeuvre désespérée de la frégatte qui s'échoue à la côte plutôt que d'amener son pavillon (Contagion III, 3). — Der wärmende Hauch des reinen Familienlebens wird die Buhlerin verwirren und irreleiten: „tout ce fard est tombé de vos joues dans l'atmosphère pénétrante de la famille" (Mariage d'Ol. II, 5). Eine verwegene, und darum sehr malerische Doppelmetapher: la *démangeaison* maladroite de se faire sanctionner est *l'écueil, où viennent échouer* toutes ces réputations de tolérance" (Beau Mariage, pag. 157). Das Vulgäre scheut Augier keineswegs, wenn die Anschaulichkeit auf dem Spiele steht: „Un homme qui a une honnête fille et une fortune malhonnête me fait l'effet d'avoir une main propre et l'autre sale" (Ceint. dorée II, 10). Darum spricht er auch, wo es zweckmässig erscheint, die Sprache der Boulevards und der Künstlerateliers so fliessend, wie sein Busenfreund Labiche. In der realistischen Expositionsszene zu „Lions et Renards" finden sich zahlreiche Argotismen, ebenso in „Contagion" und beim Auftreten moderner Lebemänner und ihrer Damen. Ein

*) Ausführlich hat über die Vergleiche bei Victor Hugo gehandelt Honegger in der leider halb vergessenen Schrift „Victor Hugo, Lamartine und die französische Lyrik des 19. Jahrh." (Zürich, 1858), pag. 74 ff. 194 ff. u. ö. Vgl. auch J. Sarrazin, Victor Hugos Lyrik und ihr Entwickelungsgang (Baden-Baden, 1885), pag. 18 ff., wo markante Beispiele zusammengestellt sind.

zufälliger Griff ins Volle fördert folgende Ausdrücke zu Tage: *ce petit chafouin, un peu braque, un bon toqué, rompre les chiens, un ragot, voir trente-six chandelles, galvauder, elle est lancée* (leicht beschwippst) etc.*).

Selbst in seine Verse — verhülle dein Angesicht, ô Boileau! — flocht Augier derlei Sprachblüten ein. Paul Forestier, der junge Maler, ruft seinem Diener zu: „*Ne lanterne pas!*“, bezeichnet seinen Kopf als *caboche* und spricht das grosse Wort gelassen aus: „*que les hommes sont bêtes!*“ — fürwahr ein Beweis, wie gewissenhaft der Dichter nach Naturwahrheit strebt. Dumas ist in dieser Beziehung bis an die Grenze des Möglichen gegangen und hat sie auch überschritten, während Augier zumeist mit den Schätzen des Dictionnaire de l'Académie sich begnügt und ganz eigenartige plastische Gebilde daraus zu formen versteht; wir zitieren z. B. die Beschreibung des Apoplektikers in *Maître Guérin* (I, 2). Arthur: „Sa face reluit sous ses cheveux gris *comme braise sous la cendre.* Voilà une vieillesse, je ne dirai pas *verte, mais cramoisie.* — Cécile: Ne plaisantez pas, cette exubérance de santé m'inquiète quelquefois. — Arthur: Vous avez peur qu'il n'éclate? Rassurez-vous, il est *cerclé* d'égoisme!“

Was in Deutschland einem durchschlagenden Erfolg der meisten von Augiers Dramen im Wege steht, ist neben der schwer übersetzbaren Sprache ganz besonders die Wahl der dramatischen Stoffe. Manche Frage, die im gesellschaftlichen Leben des heissblütigen Frankreichs längst zu den brennenden gehört, steht im kühleren Deutschland noch nicht auf der Tagesordnung, mancher innere Schaden hat sich diesseits der Vogesen noch nicht bis zur Oberfläche des Gesellschaftskörpers durchgefressen, wie bei unseren Nachbarn. Sobald „le Mariage d'Olympe“ oder „les Lionnes pauvres“ die Grenzpfähle überschritten haben, kommt der Hauptreiz der Aktualität und damit eine wesentliche Daseinsberechtigung in Wegfall.

*) Paul Lindau, der a. a. O. von Augier ein treffendes Bild giebt, geht also viel zu weit, wenn er Augiers Sprache als das reinste, von der Mode unabhängige Französisch bezeichnet, das von allen Neologismen frei sei. Die obigen charakteristischen Beispiele könnten nach Belieben vervielfacht werden.

Mitleidslos und mit Wahrheitsmut ist Augier allen konventionellen Lügen zu Leib gerückt, mag es sich um allgemeine Erscheinungen handeln oder nur um Einzelvorkommnisse. Mit wuchtigen Waffen bekämpft er alle sozialen Schäden, ohne in den Zwischenpausen mit dem Laster zu liebäugeln, ruhig und würdig, gemessen und vornehm, fern von den anmassenden und geräuschvollen Deklamationen seines Nebenbuhlers Dumas fils. Durch warnende Beispiele will er das Publikum erziehen, nicht seinem Geschmacke huldigend die schlummernden Leidenschaften kitzeln und die erregten Nerven bis zur Folter anspannen. Er trägt das hohe Bewusstsein und die Überzeugung der sittlichen Mission allzeit in sich. Deshalb verschmäht er Scribes Vielseitigkeit in der Erfindung und Sardous berückendes, blendendes Fangballspiel. Er spielt mit offenem Visier.

Die Handlung ist durchsichtig und einfach, nicht episodenhaft verwickelt und verblüffend; die Exposition geschickt, häufig realistisch, aber nie brutal wie die von „*Odette*". Die Lösung wird mitunter auch durch Gewaltmittel und auf konventionellem Wege herbeigeführt, aber nie völlig aus der Luft gegriffen. Nichts von umfangreichen, pikanten Exkursen, kein Episodenballast, wie ihn der gewandte Genremaler Sardou spielend aufhäuft. Ohne den Anlass zu stimmungmachenden Intermezzi aufzusuchen, meidet ihn der zielbewusste Augier keineswegs. Die Orgie bei Navarette in „la Contagion", der Ball in „les Lionnes pauvres" oder in „le Fils de Giboyer", das Souper zu Dreien in „le Mariage d'Olympe" sind mit fester Hand skizziert, aber ohne auf Unkosten anderer Partien sich unmässig auszudehnen.

Die Grellheit der Farben, die Herbheit des Tones, welche bei zartbesaiteten Gemütern Anstoss erregen dürften, gehören unbedingt zum Rüstzeug des Sittendramas. *La piqûre se guérit avec le fer rouge*, sagt André in „la Contagion".

Aus der gemischten Gesellschaft, in welche der Beobachter uns führt, erhebt sich zur Augenweide die stolze und anmutige Gestalt eines reinen Mädchens oder einer edlen Frau, Geneviève in „le Mariage d'Olympe", Thérèse in „les Lionnes pauvres" (vgl. S. 56, Anm.) und noch häufiger ein sympathischer Männercharakter zur Erfrischung des Gemüts. Wo die Leidenschaften am höchsten fluten, wo der männliche Zorn glühend aufflammt, zeigt sich das feine Lächeln der Ironie;

wo man den bittern Ernst am tiefsten empfindet, erlabt bald der spontan hervorquellende, wahre Humor. Denn Augier ist kein mürrischer Sittenprediger, der sich pharisäisch ins makellose Gewand der Tugend hüllt, um die sündige Menschheit niederzuschmettern. Er ist vor allen Dingen ehrlich und natürlich, seine mannhafte Offenheit hasst das Affektierte in jeder Gestalt. Un esprit robuste, loyal et fin.

Textproben aus Augiers Dramen.

Les Lionnes pauvres.

Acte quatrième. Scène VII.

Pommeau, Madame Charlot.

Pommeau, qui est survenu depuis quelques minutes. Qu'est-ce que vous cherchez, madame?

Madame Charlot, à part. Le mari! (Haut.) Je ne cherche rien, monsieur.

Pommeau. Que faites-vous là toute seule?

Madame Charlot. Vous voyez, je regarde...

Pommeau. Bref, qui demandez-vous?

Madame Charlot. Personne, j'attends...

Pommeau. Vous attendez qui?

Madame Charlot. Madame votre épouse, qui m'a donné rendez-vous pour une petite affaire. Je suis venue avant l'heure, elle était sortie, et la soubrette a été la prévenir de mon arrivée.

Pommeau. Est-ce une affaire où je puisse la remplacer?

Madame Charlot, regardant la pendule. Pas pour le moment.

Pommeau. Puis-je savoir à qui j'ai l'honneur de parler?

Madame Charlot. L'honneur est tout pour moi, monsieur...

Pommeau. Enfin?

Madame Charlot. Madame Charlot, marchande à la toilette, passage Saint-Roch, pour vous servir.

Pommeau. Ce n'est pas chez vous que ma femme a l'habitude de se fournir, j'imagine...

Madame Charlot. Pourquoi non? l'enseigne ne fait pas le marchand, et j'en sais de plus huppées...

Pommeau. Tant pis pour celles-là.

Madame Charlot. Tous les commerces se valent, monsieur; histoire d'acheter bon marché pour revendre cher... D'ailleurs, on n'est pas fille de duchesse, et l'outil est toujours bon qui nourrit son maître.

Pommeau. Je vous demande la permission de passer dans mon cabinet, madame: je ne suis pas fils de duchesse non plus, et j'ai un travail...

Madame Charlot. A votre aise, monsieur, ne vous gênez pas pour moi... (Deux heures sonnent.) Monsieur!

Pommeau, revenant sur ses pas. Madame?

Madame Charlot. J'avais promis d'attendre jusqu'à deux heures, vous êtes témoin que j'ai attendu. Parlons français maintenant. Il s'agit d'un billet que votre femme m'a souscrit.

Pommeau. Un billet?

Madame Charlot. De dix mille francs, monsieur...

Pommeau. Dix mille francs! (A part.) Voilà l'explication de son luxe.

Madame Charlot. C'est en règle et échu, comme vous allez voir. Voici d'abord le mémoire, on est bien aise de se renseigner sur les fournitures. Soyez assez aimable pour poser l'œil là-dessus, pendant que je déniche l'autre papier.

Pommeau, parcourant le mémoire. Six cents francs une robe! c'est une abomination, madame.

Madame Charlot. Possible, c'est le prix.

Pommeau. Pour vous, soit; ce n'est pas le prix pour moi; je consens à payer, mais non à me laisser voler.

Madame Charlot. Voler!

Pommeau. Effrontément!

Madame Charlot, cherchant toujours son billet. Et les risques donc!

Pommeau. Laissez votre billet où il est, madame, je n'en ai que faire. Quant à ce mémoire, je le garde; je le ferai d'abord vérifier par ma femme, puis examiner et régler par experts. Alors seulement, j'aurai l'honneur de vous payer, mais sur le pied que ces messieurs indiqueront.

Madame Charlot. Je ne danse pas sur ce pied-là, moi: j'ai un billet, je veux de l'argent.

Pommeau. Votre billet, madame, ceci soit dit pour votre instruction, est nul, absolument nul...

Madame Charlot. Tout ce qu'il y a de plus nul, oui, monsieur: je connais mon code sur le bout du doigt. Mais le point a été plaidé plusieurs fois et j'ai toujours gagné mes procès; à m'en faire un, vous ne gagneriez qu'un scandale.

Pommeau. Et ce point de droit...

Madame Charlot. Ce n'est pas de droit, monsieur, c'est d'appréciation. Je possède le langage de la chose, vous voyez. La dette d'une femme mariée est exigible pour peu que la somme soit en rapport avec la fortune du mari.

Pommeau. Eh bien, madame?

Madame Charlot. Eh bien, mon cher monsieur, vous avez trente mille livres de rente, par conséquent j'étais fondée à créditer votre épouse de dix mille. Vous êtes du métier, qu'avez-vous à répondre?

Pommeau. Un seul mot: je n'ai pas trente mille livres de rente. Quand on les a, on n'est pas clerc de notaire.

Madame Charlot. Turlututu! je prouverai devant le tribunal que vous les avez, ou du moins que vous les dépensez.

Pommeau, se levant vivement. Je les dépense?

Madame Charlot. Certainement.

Pommeau. Moi?

Madame Charlot. Ou votre femme, ce qui revient au même, et, puisque vous aimez les experts, nous en pourrons prendre. Sans aller plus loin, j'obtiendrais un jugement rien que sur ce mobilier-ci.

Pommeau. Mais, madame, tout ceci est d'occasion...

Madame Charlot. Je les connais, ces occasions-là, j'en vends! Vous m'avez surprise en train d'inventorier par manière de passe-temps. A combien vous revient cette garniture de cheminée, s'il vous plaît? Cinq cents francs, n'est-ce pas? J'en offre mille écus.

Pommeau. Mille écus!

Madame Charlot. Argent sur table, et j'y gagne! et ces rideaux à quarante francs le mètre, et cette double moquette, et ce damas de soie... Tout cela, d'ailleurs, est en rapport avec le train que vous menez; dîner tous les samedis, bals, spectacles, toilettes de madame qui ne sort pas à pied... Vous ne vous attendiez guère à me trouver si bien au courant? Je suis prudente, je ne m'avance qu'à bonnes enseignes, et sur mon livre de crédit on pourrait jauger à un sou près les maris de toutes mes clientes! (Silence.) Vous vous taisez maintenant, atteint et convaincu de trente mille livres de rente!

Pommeau. Madame!

Madame Charlot. A moins qu'il ne vous semble préférable de plaider qu'un autre les a pour vous!

Pommeau. Un autre!.. de pareilles suppositions! — Qui vous dit que ma femme n'ait pas de dettes?

Madame Charlot. Elle en aurait beaucoup alors!

Pommeau. Pourquoi n'aurait-elle pas trouvé ailleurs le crédit qu'elle a trouvé chez vous?

Madame Charlot. Voyons, monsieur, il n'y a qu'un mot qui serve: que vous soyez riche ou pauvre, que votre femme ait des dettes ou autre chose, cela ne me regarde pas: je me suis fiée à votre luxe,

et ma bonne foi est hors de doute. Voulez-vous vous exécuter, ou faut-il que j'aille chez mon homme d'affaires?

Pommeau. Vous serez payée, madame, intégralement payée, demain.

Madame Charlot. Demain?.. c'est aujourd'hui qu'il me faut mon argent; j'ai moi-même une échéance.

Pommeau. Soit, madame; je vais vous donner un bon de dix mille francs sur mon patron. Il s'assied devant la table et écrit.

Madame Charlot. Ce que c'est, pourtant, que de s'expliquer de bonne amitié!.. j'étais bien sûre que nous finirions par nous entendre.

Pommeau, lui donnant le bon. Voilà, madame.

Madame Charlot, lui remettant le billet. J'ai confiance, monsieur! voici votre billet.

Séraphine, entrant, à part. Mon mari!

Madame Charlot, bas, à Pommeau. Ne la grondez pas trop; il n'y a que demi-mal quand c'est le mari qui paye les dettes de sa femme. Votre servante! Elle salue et sort.

Scène VIII.

Séraphine, Pommeau.

Pommeau, s'avance lentement vers sa femme, lui présente le billet, et après un silence. Je ne te ferai pas de reproches... je suis aussi coupable que toi.

Séraphine, à part. Où veut-il venir?

Pommeau. Je prêtais à ta jeunesse la raison de mon âge: au lieu de te donner des habitudes d'ordre, j'encourageais ton penchant à la dissipation; je comptais que ton bon sens t'empêcherait de dépasser certaines limites. Il est arrivé ce que j'aurais dû prévoir. J'avais manqué de prudence, tu as manqué de confiance... La faute est à nous deux, et j'aurais mauvaise grâce à n'en pas assumer ma part. Passons donc l'éponge sur nos torts réciproques (il déchire le billet), et occupons-nous de l'avenir. Il ne nous reste plus qu'à liquider notre situation. Donne-moi la liste de tes créanciers. Il s'assied et prend une plume.

Séraphine. Mes créanciers?.. je n'en ai pas d'autres.

Pommeau. Je ne te tends pas de piège, mon enfant... Ce qui vient de se passer ici ne doit pas se renouveler, tu le conçois... quel que soit le chiffre de tes dettes, ne crains pas de l'avouer, je suis préparé à tout.

Séraphine. Mais je vous jure...

Pommeau. Ne jure pas... Fussions-nous ruinés, tu n'entendras pas une plainte de moi... Je ne t'en veux pas, je te le répète, et je

me mettrai au travail avec joie pour tâcher que tu ne souffres pas trop de tes folies.

Séraphine. Si j'avais des dettes, je vous le dirais, je vous assure, mais je n'en ai pas.

Pommeau, très ému. Tu n'en as pas?..

Séraphine. Je ne devais absolument que ces dix mille francs!

Pommeau. Séraphine! au nom du ciel! sois sincère! Tu ne sais pas de quelle conséquence pourrait être un mensonge.

Séraphine. Pourquoi mentirais-je? vous êtes si indulgent...

Pommeau. Je ne conçois pas ton obstination...

Séraphine. Ni moi la vôtre...

Pommeau. Je t'en supplie...

Séraphine. Je ne puis pourtant pas inventer des dettes pour vous plaire!

Pommeau. Oserais-tu l'attester sur la mémoire de ta mère?

Séraphine. Comme vous êtes solennel, aujourd'hui!

Pommeau. Tu n'oses pas!.. tu vois bien.

Séraphine. Sur la mémoire de ma mère! (Pommeau chancelle.) Qu'avez-vous? Elle s'élance vers lui.

Pommeau, d'une voix rauque. Ne me touche pas!.. Voilà donc dans quels ruisseaux tu traînes mon honneur! Ne nie rien! ne mens pas!

Séraphine, à part. Thérèse a parlé.

Pommeau. Si j'avais jamais rien refusé à tes besoins, à tes caprices même! J'ai usé mes jours à lui créer une aisance honorable; mes forces, mon temps, ma vie, je lui ai tout donné, et je n'ai recueilli, associé à mon nom qu'une fille perdue!

Séraphine. Tout est rompu, je vous le jure!

Pommeau. Elle ne me comprend seulement pas! Crois-tu que ce soit un vieillard jaloux qui te parle? Si encore tu t'étais donnée, mon âge te serait une excuse...

Séraphine. Que voulez-vous dire?

Pommeau. Qui défraye ton luxe, infâme?.. Chose horrible! j'en suis réduit à ne plus compter avec la chute, tant la faute disparaît devant l'énormité de la honte! Tu n'es pas même la femme adultère, tu es la courtisane! Ce que tu as fait de moi, ce n'est pas un mari trompé, c'est le mari d'une femme entretenue, le complice de ses ignominies, le recéleur!.. Je ne suis pas ridicule, je suis déshonoré!

Séraphine. Ah! monsieur, ne m'accablez pas! Grâce!.. je ne savais pas ce que je faisais... et, maintenant que je le sais, j'ai horreur de moi-même! (Mouvement de Pommeau.) Je ne cherche pas à me justifier; décidez de mon sort!..

Pommeau. J'en déciderai plus tard; ce qu'il me faut sur l'heure, c'est son nom!

Séraphine, vivement. Vous ne le saviez pas?..

Pommeau. Serais-je encore là?.. Son nom!.. qu'il n'accole pas plus longtemps le mien au tarif de ses bonnes fortunes, l'ignoble suborneur!

Séraphine. Vous voulez vous battre?.. c'est impossible!

Pommeau. Il refuserait, n'est-ce pas? Il me répondrait: „Que demandez-vous, bonhomme? j'ai payé votre femme, vous avez profité du marché, je vous ai nourri...“ Mais il faudra bien qu'il se batte, lorsque, avec son argent, je l'aurai souffleté!

Séraphine. Je ne le veux pas... je n'en vaux pas la peine... Faites-moi enfermer avec les filles perdues... je suis tombée plus bas qu'elles; elles ont une excuse, celles-là!

Pommeau. Tu es bien humble, pour être sincère.

Séraphine. Ah! s'il y avait une épreuve possible, une expiation...

Pommeau. Il y en a une! Ce n'est plus ton mari qui te parle, c'est un honnête homme dont tu portes le nom, et qui ne veut le laisser traîner ni dans la boue ni devant les tribunaux. — Enfin, j'ai charge d'âme: il reste encore un lien entre nous, ta rédemption! — Que tu sois sincère ou non, je n'ai pas le droit de te fermer le repentir!

Séraphine, tombant à genoux. Parlez! quel que soit le châtiment, je l'accepte avec reconnaissance!

Pommeau. D'abord nomme-moi cet homme, que je le paye!

Séraphine. Mais vous ne vous battrez pas, vous me le jurez?

Pommeau. Que je le paye! Ce que je lui dois, je l'ignore; mais c'est toute ma fortune.

Séraphine. Toute?..

Pommeau. Qu'entre la ruine et moi il n'y ait plus de place pour un soupçon!

Séraphine, se relevant, froidement. Et nous?

Pommeau. Nous? nous vivrons de mon travail; ce sera la gêne, sinon l'indigence... Tu parlais d'expier, voilà le commencement de l'expiation.

Séraphine. La misère... pour vous!..

Pommeau. Ne t'occupe pas de moi et réponds.

Séraphine. Je ne puis accepter ce sacrifice.

Pommeau. Je te répète que ce n'en est pas un. La pauvreté, c'est ma réhabilitation, et j'y aspire comme d'autres à la richesse! — Tu hésites encore? Qui te retient? J'ai peur de comprendre ton silence...

Parle! parle donc! — Ah! vile créature, ce n'est pas pour moi que la pauvreté t'épouvante!

Séraphine, les yeux baissés. Eh bien, oui! elle me fait peur.

Pommeau. Je l'ai tirée du néant, et le pain dont je me contente n'est pas assez bon pour elle!

Séraphine, aigrement. Vous me reprochez vos bienfaits?

Pommeau. Je me reproche de t'en avoir crue digne!

Séraphine, d'une voix brève. Quand on n'est pas riche, on ne se marie pas!

Pommeau. O monstre de perversité!

Séraphine. On n'insulte pas une femme; on la quitte ou on la tue! — Quels enseignements ai-je reçus, moi? Que m'a appris ma mère? qu'il faut être riche pour être heureux. Que m'a appris le monde? qu'il faut être riche pour être considéré. — Les plaisirs et le luxe sont les dieux qu'on nous prêche de parole et d'exemple: quand nous les adorons, on nous traite de monstres? — Monstre, soit! Si j'en suis un, prenez-vous-en à qui de droit. Je ferais une concession au respect humain en restant avec vous: elle ne vous suffit pas, chassez-moi donc... je ne suis pas embarrassée de moi.

Pommeau, atterré. Vous êtes ici chez vous, madame; j'en sors pour n'y rentrer jamais.... Et va donc maintenant où tes instincts t'emportent! Il sort.

Les Effrontés.

Acte troisième. Scène première.

Vernouillet, étendu sur la causeuse. **Giboyer,** dans un fauteuil, les pieds sur la cheminée.

Vernouillet. Que diriez-vous, monsieur Anatole Giboyer, mon secrétaire et ami, si vous appreniez tout à coup que j'ai refusé les présents d'Artaxerce? *)

Giboyer. Je dirais qu'Artaxerce est un pingre.

Vernouillet. Il ne faisait pourtant pas mal les choses; cent vingt mille francs sont un joli denier.

Giboyer. La subvention du journal?

---

*) Der Grosskönig Artaxerxes machte dem berühmten Arzt Hippokrat vergeblich glänzende Anerbietungen, um ihn nach Persien zu ziehen.

Vernouillet. Elle-même, mon bon. J'ai écrit au ministre que le journal ne la recevrait plus. Comment trouves-tu ça?

Giboyer. Tu te railles de ma crédulité.

Vernouillet. Non, sur l'honneur.

Giboyer. Alors quel est ton but?

Vernouillet. De n'être aux gages de personne; de ne relever que de ma conscience; de marcher dans ma force et dans ma liberté! Que cherches-tu sous les meubles?

Giboyer. Le naïf pour qui tu poses.

Vernouillet. C'est toi-même, mon bon ami.

Giboyer. Ah! tu t'exerces? je suis le mannequin? Va ton train.

Vernouillet. Tâche donc de te prendre au sérieux, mon cher. Tu n'es plus un bohême, du moment que je t'attache à ma fortune.

Giboyer. Eh bien, sérieusement, est-ce que tu vas passer à l'opposition?

Vernouillet. Parbleu! C'est l'ABC du métier.

Giboyer. Et tes abonnés?

Il va au guéridon à droite et se verse un verre de liqueur.

Vernouillet. Ils ne s'apercevront seulement pas du changement de front. Je ferai tout juste assez d'opposition pour que le pouvoir compte avec moi, au lieu de compter sur moi.

Giboyer. Et tes actionnaires?

Vernouillet. Est-ce que ça les regarde? J'ai conservé la direction absolue de l'entreprise; pourvu qu'ils touchent leurs dividendes, ils n'ont rien à dire. D'ailleurs, je me suis réservé le droit de racheter leurs actions et je les rachèterai toutes.

Giboyer. Quand tu les auras fait baisser.

Vernouillet. Non, dès que j'aurai triplé mes fonds à la Bourse, ce qui ne sera pas long, étant à la source des renseignements.

Giboyer, dégustant son petit verre. Étant toi-même la source des renseignements. — Dire que je ne peux pas grappiller à ta suite, faute d'un petit capital!

Vernouillet. Il ne tiendra qu'à toi de t'en faire un.

Giboyer. Sur mes économies?

Vernouillet. Et sur tes frais de voitures. Tu m'en comptes quarante-huit heures par jour.

Giboyer. Le temps me paraît si long loin de toi!

Vernouillet. Tu m'attendris. J'augmente ta position: outre ta place de secrétaire de la rédaction, je te donne la chronique des salons... quatre sous la ligne.

Giboyer. O mon bienfaiteur! ô homme au petit manteau bleu! Je ferai l'article des modes?

Vernouillet. Oui, et tu signeras *comtesse de Folleville.*

Giboyer. Bon! je m'habillerai dans les maisons recommandées.

Vernouillet. Tu pourras aussi faire quelques incursions dans le monde des théâtres...

Giboyer. Et le critique du lundi?

Vernouillet. A propos des toilettes... à propos de ce public des premières représentations, souvent plus curieux que la pièce. Tu pourras même, çà et là, parler des actrices à la mode: ainsi ce soir on donne un nouveau ballet à l'Opéra...

Giboyer. Tu m'emmèneras avec toi?

Vernouillet. Non, ma loge est pleine; mais tu éreinteras la petite Noémie... (= herunterreissen)

Giboyer. Tiens! je la trouve charmante.

Vernouillet. Moi aussi, parbleu!

Giboyer. Compris. — Sardanapale, va!

Vernouillet, se levant. Motus là-dessus. Je pense à me marier.

Giboyer, plaintif. Oh! pourquoi!

Vernouillet. Je veux avoir un salon.

Giboyer. As-tu un parti en vue?

Vernouillet. Oui.

Giboyer. Quels sont les appointements?

Vernouillet. Cinq cent mille francs, et un beau-père bien posé.

Giboyer. La demoiselle a donc des engelures?

Vernouillet. Elle est charmante, je l'ai vue.

Giboyer. Alors elle n'est pas pour ton nez.

Vernouillet. C'est ce que nous verrons. La presse est un merveilleux instrument dont on ne soupçonne pas encore toute la puissance. Jusqu'ici, il n'y a eu que des racleurs de journal: place à Paganini!

Un domestique apporte des lettres sur un plat d'argent, et sort.

Vernouillet, décachetant. Encore des lettres! C'est fatigant! (A Giboyer qui tire une pipe de sa poche.) Une pipe! veux-tu cacher cela!

Giboyer. C'est ma fille; je ne la quitte jamais.

Vernouillet. On ne fume plus ici.

Giboyer. Je vais lui faire faire un tour au Palais-Royal.

Vernouillet, ouvrant une lettre. Un autographe du ministre, en réponse à ma lettre d'hier.

Giboyer. Du ministre?

Vernouillet. Écoute ça: (Lisant.) „Monsieur, la connaissance des „hommes ne m'a pas laissé une grande estime pour l'humanité. Je n'en

„suis que plus heureux quand je rencontre un caractère. Vous en êtes un, „monsieur; votre lettre m'a inspiré un vif désir de vous connaître. Voulez-„vous me faire l'honneur de venir dîner demain au ministère? — „Agréez, etc.“ — Comment la trouves-tu?

Giboyer. Elle serait invraisemblable si elle n'était pas vraie.

Vernouillet. Il y a des moments où ma puissance m'épouvante, ma parole d'honneur! Je finirai par n'oser plus froncer le sourcil, de peur d'ébranler l'Olympe... Ah! Giboyer, quelle admirable chose que la presse! Que de bien elle peut faire!

Giboyer. Ne m'en parle pas, ça fait frémir. Iras-tu à ce dîner?

Vernouillet. Parbleu! et j'espère bien trouver la croix sous ma serviette.

Giboyer. Ah! monsieur tient à voir briller sur sa devanture l'insigne de l'honneur?

Vernouillet. Dans un an je veux être estampillé de tous les ordres de l'Europe. (Ouvrant une autre lettre.) De mon agent de change... Diable! hausse d'un franc! C'est demain la liquidation, et j'ai vendu cent mille. Je suis dans de beaux draps!

Giboyer. Pourquoi cette hausse?

Vernouillet. La visite de l'empereur de Russie à la reine d'Angleterre est démentie.

Giboyer. Ah! oui, par le *Courrier de Paris*.

Vernouillet. Belle autorité! Faut-il que ces boursiers soient jobards!

Giboyer. Le *Courrier* est en général bien informé.

Vernouillet. J'ai cent raisons de croire qu'il l'est mal aujourd'hui.

Giboyer. Tu en as même cent mille.

Vernouillet. Cours aux bureaux du journal; fais-moi une correspondance de Saint-Pétersbourg: le tzar est parti. Nous rectifierons après la liquidation s'il y a lieu.

Giboyer, prenant son chapeau. Il est toujours beau de confesser une erreur. Il sort par la droite.

Scène II.

Vernouillet.

C'est un mauvais tour que me joue l'empereur de Russie, mais je lui revaudrai cela.

Un domestique, annonce du fond. Monsieur le marquis d'Auberive.

Scène III.

Le Marquis, Vernouillet.

Vernouillet. Bonjour, monsieur le marquis. Quel bon vent vous amène?

Le Marquis. Je viens en passant vous faire mon compliment. J'ai de vos nouvelles, mon gaillard! Il paraît que vous vous conduisez avec le ministère comme un homme de Plutarque!

Vernouillet. J'ai déchiré le pacte de servitude, voilà tout.

Le Marquis. C'est très fort, mon cher, c'est très fort. Jusqu'ici on ne connaissait que deux sortes de presse, la presse indépendante et la presse vénale; l'une pauvre, l'autre discréditée: vous en créez une troisième qui réunit les avantages des deux autres sans leurs inconvénients.

Vernouillet. Quoi! vous supposez...

Le Marquis. Ne jouez donc pas au fin avec moi; je ne suis pas bégueule, et j'admire le génie partout où je le rencontre. C'était, en apparence, un problème insoluble qu'un journal à la fois indépendant et vénal; vous l'avez résolu du premier coup; vous avez vu, avec le coup d'œil de l'aigle, qu'il s'agissait tout simplement de retourner la spéculation, et de vendre au public votre influence sur le gouvernement, au lieu de vendre au gouvernement votre influence sur le public. N'est-ce pas cela, hein? sans modestie.

Vernouillet. Il n'y a pas de quoi faire le modeste; c'était simple comme bonjour.

Le Marquis. Vous êtes un grand homme, ami Vernouillet, et la presse entre vos mains va devenir une bien belle institution.

Vernouillet. Je l'espère.

Le Marquis. Et moi aussi. Quelle sera votre ligne politique? C'est très important pour la prospérité de cette benoîte quatrième page, que vous ne méprisez pas, j'imagine?

Vernouillet. Non, certes.

Le Marquis. La presse étant un sacerdoce, il faut bien songer aux frais du culte.

Vernouillet. J'y ai songé. Je résume tout mon programme dans cette simple formule qui servira d'épigraphe au journal: Plus de révolutions!

Le Marquis. Magnifique programme, si vous le réalisez.

Vernouillet. Oh! pourvu que je réalise trente mille abonnés!...

Le Marquis. C'est juste. — Courage, mon camarade! Votre position grandit à vue d'œil. Suivez mon conseil, mariez-vous. Il faut faire souche.

Vernouillet. J'ai commencé les démarches.

Le Marquis. Ah! bah!

Vernouillet. La première a été de me procurer la collection de la *Gazette de Tribunaux* et de rechercher le procès de Charrier, car, sans être rigoriste, je ne serais pas flatté de m'allier à un fripon.

Le Marquis. Eh bien?

Vernouillet. Ma conscience est rassurée. Son procès est, comme vous me l'aviez dit, le pendant du mien: il n'y a pas de quoi fouetter un chat.

Le Marquis. Pensez-vous que je vous aurais conseillé une mésalliance?

Vernouillet. Non, sans doute, mais dans ces matières délicates, vous savez, on aime à s'assurer par soi-même...

Scène IV.

Le Marquis, Vernouillet, Giboyer.

Giboyer, de la porte de droite. Le tzar est en route.

Vernouillet. Chut!

Giboyer, apercevant le marquis. N'est-ce pas à M. le marquis d'Auberive que j'ai l'honneur...

Le Marquis. A lui-même, monsieur.

Giboyer, à Vernouillet. Présente-moi donc!

Vernouillet. M. Anatole Giboyer, un camarade de collège à moi, et le plus actif de mes collaborateurs.

Le Marquis. Giboyer... Attendez donc... Non! ce ne peut pas être cela.

Giboyer. C'est précisément cela, au contraire.

Le Marquis. Quoi! ce portier qui avait vendu son fils à un maître de pension?..

Giboyer. C'était mon propre père, et je suis l'enfant prodige en personne.

Vernouillet. Tu ne t'étais jamais vanté de cela, toi.

Giboyer. Nous autres philosophes, nous attachons si peu de prix au frivole avantage de la naissance! Si je m'en targue aujourd'hui, c'est uniquement pour remercier M. le marquis de l'intérêt qu'il me témoigna dans cette circonstance. Après avoir attaqué de toutes les manières la fatale résolution de mon père, il lui donna son compte. Si le brave homme vous avait écouté, monsieur le marquis, je tirerais tranquillement le cordon chez vous à l'heure qu'il est, au lieu de tirer le diable par la queue.

Le Marquis. Regretteriez-vous le bienfait de l'éducation?

Giboyer. Il m'a mené coucher loin!

Le Marquis. Vous m'étonnez!

Giboyer. Tant qu'ont duré mes études, j'ai vécu comme un coq en

pâte. Je remportais tous les prix, et les marchands de soupe se disputaient votre serviteur comme une réclame vivante; si bien qu'en philosophie j'avais obtenu de la concurrence une chambre à part, avec la permission de fumer et de découcher. Mais le lendemain de mon baccalauréat, il fallut en rabattre.

Le Marquis. Votre bienfaiteur vous planta là?

Giboyer. Oh! non!.. Il m'offrit une place de pion à six cents francs; mais il me supprima la chambre, la pipe et les permissions de dix heures. Ça ne pouvait pas durer; je lâchai l'enseignement, et je me jetai dans les aventures, plein de confiance en ma force et ne soupçonnant pas que ce grand chemin de l'éducation, où notre jolie société laisse s'engouffrer tant de pauvres diables, est un cul-de-sac.

Le Marquis, à Vernouillet. Écoutons: ce n'est pas du style noble, mais c'est instructif. (A Giboyer.) Voudriez-vous qu'on le murât, ce cul-de-sac?

Giboyer. Oui, morbleu! qu'on le mure si on ne veut pas le percer par l'autre bout!.. Savez-vous comment j'ai vécu, moi qui pourrais soutenir une thèse, comme Pic de La Mirandole *de omni re scibili?*

Le Marquis, s'asseyant à gauche de la table. Je serais curieux de le savoir. Vernouillet est assis au milieu de la table.

Giboyer. Tour à tour courtier d'assurances, sténographe, commis voyageur en librairie, secrétaire d'un député du centre dont je faisais les discours, d'un duc écrivassier dont je bâclais les ouvrages, préparateur au baccalauréat, rédacteur en chef de la *Bamboche*, journal hebdomadaire, vivant d'expédients, empruntant l'aumône, laissant une illusion et un préjugé à chaque pièce de cent sous, je suis arrivé à l'âge de quarante ans, le gousset vide et le corps usé jusqu'à l'âme.

Le Marquis. Je ne suis pas un ardent défenseur de notre société; permettez-moi cependant de vous dire que si vous n'aviez pas quelques vices...

Giboyer. Oui, parbleu! j'en ai. Vous en avez bien, vous autres!.. Croyez-vous que les privations soient un frein aux appétits? Mais si je n'avais eu que mes vices, ils n'étaient pas bien coûteux, je me serais encore tiré d'affaire; par malheur j'avais aussi une vertu, la seule qui ne fût pas restée en route: j'étais bon fils. Je ne voulais pas mettre mon père à l'hôpital... C'était un enfantillage ridicule... Que voulez-vous? on n'est pas complet. Il a eu l'indiscrétion de vivre longtemps, et moi j'ai eu la simplicité de le pleurer. Si c'était à recommencer...

Le Marquis. Bah!.. vous recommenceriez.

Giboyer. C'est possible. Je ne veux pas me faire plus fort que je ne suis. Mais c'est une grande duperie qu'une vertu dans une position

où l'homme n'a pas trop de toutes ses forces et de tous ses vices pour se frayer un passage!

Vernouillet. Laisse-nous donc tranquilles! Le vrai mérite perce toujours. Je pourrais te citer vingt hommes éminents sortis comme toi des rangs du peuple.

Giboyer. Parbleu! je t'en citerai cinquante!

Vernouillet. Alors, de quoi te plains-tu?

Giboyer. Je me plains de n'en pouvoir citer que cinquante! je me plains qu'il faille un mérite exceptionnel pour percer; enfin, que ce soit l'exception et non la règle.

Vernouillet. Ce n'est pas à moi qu'il faut t'en prendre, c'est au gouvernement.

Giboyer. Les gouvernements ne sont pour rien là-dedans, elle est sociale et non politique.

Le Marquis. Ah! ah! monsieur est socialiste?

Giboyer. Si je le suis? jusqu'aux moelles! (S'asseyant à la table en face du marquis.) Voyons, monsieur le marquis, franchement, est-ce une société ce que nous avons depuis 89?

Le Marquis. Non, non, non!

Vernouillet. Qu'est-ce donc que c'est?

Giboyer. Une mêlée de tous les égoïsmes, une curée de toutes les convoitises, une ripaille dans une forêt de Bondy! (= Wald bei Paris)

Le Marquis. Bravo, Pic de la Mirandole!

Giboyer. Les plus hardis font main basse sur les vivres, et les autres les flagornent pour avoir les miettes.

Le Marquis. De mieux en mieux.

Giboyer. Deux et deux font quatre: le règne de l'arithmétique est arrivé, comme il arrivera dans tous les pays où il n'y a rien au-dessus du capital.

Vernouillet. Bah! tu auras beau dire: l'argent a une puissance intrinsèque qu'on ne lui ôtera pas; il est roi par la force des choses.

Giboyer. Voilà justement pourquoi il faut le combattre: la civilisation, c'est la victoire de l'homme sur la force des choses! Que dirais-tu d'une loi morale qui glorifierait les appétits naturels?

Vernouillet. Je dirais...

Giboyer. Tu ne sais pas. Tu ferais bien de dire qu'elle conduit tout droit à l'abrutissement de l'espèce. Eh bien! c'est ce qui a lieu dans l'ordre social, quand vous créez une aristocratie d'argent. Vous mettez dans le plateau des jouissances matérielles ce qui devrait leur servir de contre-poids: les honneurs, la considération, le pouvoir. Tout ce qui ne mène pas à la fortune devient une duperie; l'âme de la nation

décroît, les instincts de la brute se redressent de tous côtés, et vous voyez poindre cette théorie bestiale: A chacun selon ses appétits.

Le Marquis, bas à Vernouillet. Il est curieux ce petit prolétaire.

Giboyer. En sorte que l'ancien régime était plus près de la civilisation que le nôtre, parce qu'il avait au moins une chimère à mettre au-dessus de la richesse.

Le Marquis, à Vernouillet. Voilà ce qu'il faudrait dire dans *la Conscience publique*.

Vernouillet. Merci bien! Je m'en tiendrai, s'il vous plaît, à ma formule: Plus de révolutions!

Giboyer. Elle est bonne, ta formule, si tu veux la prendre au sérieux.

Le Marquis. Eh quoi! monsieur Giboyer, vous voudriez priver ce bon peuple français de son passe-temps favori?

Giboyer. Ah! très bien! vous êtes de ceux qui le croient léger et indisciplinable?

Le Marquis. S'il ne l'est pas, avouez qu'il cache bien son jeu depuis soixante ans.

Giboyer. Parbleu! il ressemble à ce monsieur qui avait eu huit rhumes de cerveau en un mois, et qui les avait tous guéris, excepté le premier. Achevez la révolution de 89, et vous n'en aurez plus à redouter.

Le Marquis, se levant sur place. Achever 89? — Ça n'est donc pas fini?

Vernouillet. Il me semble pourtant que la liberté et l'égalité sont bien quelque chose.

Giboyer. Ce n'est que le commencement, le travail de démolition... On a fait table rase des abus; il reste à reconstruire une société, c'est-à-dire à organiser la résistance contre la force des choses, en créant une aristocratie en dehors de l'argent.

Vernouillet. C'est bientôt dit.

Le Marquis. Mais sur quoi la fonderez-vous dans ce pays démocratique?

Giboyer. Sur le principe même de la démocratie; sur le mérite personnel.

Le Marquis. Allons donc!

Giboyer. Depuis que le monde est monde, le courant de l'humanité porte de ce côté-là. Je me ferais fort de vous le démontrer, l'histoire à la main, depuis l'antiquité, qui était la divinisation de la force, jusqu'au XVIIIe siècle, cette immortelle campagne de l'intelligence qui aboutit à l'explosion de 89, à la déclaration des droits de l'homme et au sacre du génie.

Vernouillet. Bah! tu n'es qu'un pédant.

Giboyer. Mon éducation me le permet.

Un Domestique, annonçant. M. Charrier.

Scène V.

Le Marquis, Charrier, Vernouillet, Giboyer.

Le Marquis. Vous arrivez bien, Charrier; nous sommes en train de chercher une ligne politique au journal. Cela vous intéresse comme Français et comme actionnaire; car vous avez pris des actions, je crois?

Charrier. Beaucoup.

Le Marquis. Monsieur conseille une croisade en faveur de l'aristocratie de l'intelligence: qu'en pensez-vous?

Charrier. Je pense que nous l'avons.

Le Marquis. Hein? qu'est-ce que nous avons?

Charrier. L'aristocratie de l'intelligence.

Le Marquis. La plaisanterie est bonne. Qu'en dites-vous, La Mirandole?

Vernouillet. Charrier a raison; le mérite ne se mesure pas à la toise comme les carabiniers. On ne peut lui fixer qu'un étalon approximatif, et on a pris le plus facile à vérifier, le résultat du travail, la fortune.

Charrier. C'est évident.

Le Marquis, à Giboyer. Voilà une conclusion qui vous démonte.

Giboyer. C'est spécieux, j'en conviens.

Vernouillet. Alors, tiens-toi pour battu.

Giboyer, à Vernouillet. Me prêtes-tu cinq cents francs si je te colle au mur?

Vernouillet. Non.

Giboyer. Je t'y collerai donc pour rien, comme un pauvre.

Charrier, bas au marquis. Quel est ce monsieur?

Giboyer. La fortune ne s'acquiert jamais que par le travail et l'intelligence, je le veux bien: les facultés nécessaires à l'enrichissement sont de première catégorie, c'est convenu... tu vois que je suis bon prince! Mais il reste un tout petit point qui détruit ton étalon de fond en comble: c'est que la fortune est héréditaire et que l'intelligence ne l'est pas.

Le Marquis, se levant ainsi que Charrier et Vernouillet. Touché! Et savez-vous, messieurs, où aboutissent vos théories révolutionnaires, si vous voulez être logiques? A l'abolition de l'héritage! Vous ne vous en tirerez pas autrement. Pataugez, mes amis, pataugez!

Charrier. Oh! si l'on s'avisait de toucher à l'héritage!

Giboyer. Je suis bien désintéressé dans la question, monsieur le marquis; mais je crois que nous nous en tirerons à meilleur marché. On a pris un faux étalon; il s'agit de chercher le véritable. Quel est-il? Est-ce le jugement par les pairs? Comment l'exprimera-t-on? Je n'en sais rien; mais je suis sûr que le règne de l'intelligence s'accomplira, parce que c'est une loi du monde.

Le Marquis. J'espère bien mourir avant l'accomplissement de toutes ces belles choses.

Le Fils de Giboyer.

Acte I. Scène VII.

Le Marquis, Giboyer.

Le Marquis. Eh! bonjour, monsieur Giboyer!

Giboyer. Monsieur le marquis, c'est moi qui suis le vôtre.

Le Marquis. Le mien?.. Ah! oui... pardon!.. j'ai un peu perdu la clef de vos locutions pittoresques. — J'ai su par votre... Comment appelez-vous Maximilien?.. Votre pupille?

Giboyer. Le mot serait ambitieux... Un tuteur est un objet de luxe dont le petit n'avait pas l'emploi. Je suis, si vous voulez, son oncle à la mode de Bretagne.

Le Marquis. Appelons-le votre nourrisson. — J'ai donc su par votre nourrisson que vous veniez passer huit jours à Paris, et il m'a pris un grand désir de vous voir.

Giboyer. Vous êtes trop bon, monsieur le marquis. Votre désir est allé au-devant du mien. Croyez bien que je n'aurais pas traversé Paris sans frapper à votre porte. Je ne suis pas un ingrat.

Le Marquis. Ne parlons pas de cela. — Savez-vous que vous n'êtes pas changé depuis que nous nous sommes perdus de vue? Comment faites-vous?

Giboyer. Il faut croire que mon père, prévoyant les intempéries de mon existence, m'a bâti à chaux et à sable. Mais vous-même, il me semble que vous prenez des années sans avancer en âge.

Le Marquis. Oh! moi, mon avancement avait été si rapide, que je ne bouge plus depuis vingt ans. (S'asseyant près de la table.) Mais parlons de vous, mon camarade. Qu'êtes-vous devenu? Avez-vous enfin une position sérieuse?

Giboyer, s'asseyant aussi. Extrêmement sérieuse: employé dans les pompes funèbres de Lyon.

Le Marquis. Dans les pompes funèbres!

Giboyer. Pendant le jour; le soir, contrôleur au théâtre des Célestins. Je ne m'étendrai pas sur ce contraste si philosophique.

Le Marquis. Je vous en remercie. Et quelle est votre dignité dans les pompes?

Giboyer. Ordonnateur. C'est moi qui dis aux invités, avec un sourire agréable: „Messieurs, quand il vous fera plaisir."

Le Marquis. Permettez-moi de m'étonner qu'avec votre talent, vous n'ayez pas su mieux tirer votre épingle du jeu.

Giboyer. Vous en parlez bien à votre aise. Le maniement des épingles demande une finesse de doigté incompatible avec les charges que j'ai toujours eues sur les bras: mon père d'abord, Maximilien ensuite.

Le Marquis. Aussi pourquoi diable vous amusez-vous à recueillir des orphelins?

Giboyer. Que voulez-vous!.. le prix Montyon*) m'empêchait de dormir. (Se levant.) Vous permettez, n'est-ce pas? Je ne peux pas rester en place. — Et puis j'avais alors une bonne situation dans le journal de Vernouillet; j'avais enfin le pied à l'étrier; mais, paf! le cheval crève sous moi et je retombe sur le pavé, au moment de payer le second trimestre du petit homme au collège. Il fallait trouver une position du jour au lendemain; on m'offrit la gérance du *Radical*, j'acceptai. Vous savez ce qu'était alors le gérant d'un journal: son bouc émissaire, son homme de peines... au pluriel. Drôle de profession, hein? mais c'était bien payé: quatre mille francs, nourri et logé aux frais du gouvernement huit mois sur douze. Je faisais des économies. Malheureusement, 48 arriva, et la carrière des prisons me fut fermée.

Le Marquis. Que n'offriez-vous vos services à la République?

Giboyer. Elle les refusa.

Le Marquis. Cette bégueule!

Giboyer. J'étais au désespoir, non pas pour moi... je n'ai jamais été embarrassé de gagner mon tabac... mais pour l'enfant dont j'allais être obligé d'interrompre l'éducation. C'est alors que je pensai à vous et que j'allai vous trouver.

Le Marquis. Vous souvenez-vous du temps où vous maudissiez le bienfait cruel de l'éducation? Qui m'eût dit alors que vous me demanderiez un jour de vous aider à coller sur les épaules d'un enfant pauvre cette tunique de Nessus?

Giboyer. J'avoue qu'avant de le mettre au collège, j'ai eu plus d'un colloque avec mon traversin. Mon exemple n'était pas encourageant!

---

*) Tugendpreis.

Mais les situations n'avaient qu'une analogie apparente; il faut plus d'une génération à une famille de portiers pour faire brèche dans la société! Tous les assauts se ressemblent; les premiers assaillants restent dans le fossé et font fascine de leurs corps aux suivants. J'étais la génération sacrifiée; il eût été vraiment trop bête que le sacrifice ne profitât à personne.

Le Marquis. De mon côté, j'étais heureux de doter ma patrie d'un socialiste de plus. Mais, pour revenir à vous, vous n'aviez plus rien alors sur les bras: c'était le moment de l'épingle.

Giboyer. C'est ce que je me dis; mais vous allez voir ma déveine! La presse ne donnait pas de l'eau à boire, vu le foisonnement des journaux; alors, j'eus l'idée de faire une série de biographies contemporaines.

Le Marquis. J'en ai lu quelques-unes; elles étaient fort épicées.

Giboyer. Trop épicées! N'avais-je pas pris au sérieux mon rôle de grand justicier? Imbécile! J'écrivais à l'emporte-pièce; duels, procès, amendes, tout le tremblement! Mon éditeur, effrayé, suspendit la publication, et, quand je voulus rentrer dans le journalisme, je trouvai toutes les portes barricadées par les puissantes inimitiés que m'avait créées mon petit sacerdoce. Et cependant Maximilien allait sortir du collège; je voulais lui parfaire une éducation sterling; il n'y avait pas à tortiller ni à faire la bouche en coeur: je mis habit bas et je plongeai.

Le Marquis. Vous plongeâtes! Qu'entendez-vous par là?

Giboyer. Vous ne connaissez, vous autres, que les professions à fleur d'eau; mais il se tripote dans les bas-fonds cinquante industries vaseuses que vous ne soupçonnez pas. Si je vous disais que j'ai tenu un bureau de nourrices! Tout cela n'est pas très restaurant; mais j'ai un estomac d'autruche, grâce à Dieu! j'ai mangé de la vache enragée... dans les bons jours, des cailloux dans les mauvais, et Maximilien est docteur ès lettres, docteur ès sciences, docteur en droit! Il a voyagé comme un fils de famille! il a de l'honneur... comme si ça ne coûtait rien!

Le Marquis. Vous portez un singulier intérêt à ce garçon.

Giboyer. C'est mon seul parent; et puis on est sujet en vieillissant à prendre une marotte; la mienne est de faire de Maximilien ce que je n'ai pu être moi-même, un homme honorable et honoré. Il me plaît d'être un fumier et de nourrir un lis. Cette turlutaine vaut bien celle des tabatières.

Le Marquis. J'en conviens. Mais pourquoi n'avez-vous pas reconnu ce fils que vous adorez?

Giboyer. Quel fils?

Le Marquis, se levant. Sournois! Je sais votre histoire aussi bien

que vous. Vous avez eu Maximilien, en 1837, d'une plieuse de journaux nommée Adèle Gérard. Suis-je bien informé?

Giboyer. Oui, mon président.

Le Marquis. Vous avez perdu de vue assez lestement la mère et l'enfant jusqu'en novembre 1845, époque où la pauvre fille est morte.

Giboyer. Comment savez-vous?

Le Marquis. Nous avons notre police, mon cher. — Adèle Gérard vous avait écrit une lettre désespérée où elle vous léguait Maximilien; vous êtes accouru à son lit de mort, vous avez voulu légitimer l'enfant par un mariage *in extremis*, mais la mère a rendu l'âme avant le sacrement, et alors, par une bizarrerie que je vous prie de m'expliquer, vous vous êtes chargé de l'orphelin sans vouloir le reconnaître. Pourquoi?

Giboyer. Monsieur le marquis, j'ai fait un livre qui est le résumé de toute mon expérience et de toutes mes idées. Je le crois beau et vrai, j'en suis fier, il me réconcilie avec moi-même; et pourtant je ne le publierai pas sous mon nom, de peur que mon nom ne lui fasse du tort.

Le Marquis. C'est peut-être prudent, en effet.

Giboyer. Eh bien, si je ne signe pas mon livre, comment voulez-vous que je signe mon fils! Je m'applaudis tous les jours que la mort ne m'ait pas laissé le temps de lui attacher au pied le boulet de sa filiation.

Le Marquis. Sait-il au moins que vous êtes son père?

Giboyer. A quoi bon? S'il ne gardait pas le secret, il se nuirait; et s'il le gardait, j'en serais profondément blessé. Pourquoi d'ailleurs lui mettre dans l'âme cette cause de timidité ou d'impudence? Qu'y gagnerais-je? Croyez-vous qu'à un moment donné, il ne me pardonnerait pas plus malaisément mes tares, s'il avait à en rougir comme d'une tache originelle?

Le Marquis. Savez-vous, mon brave, qu'il vous est poussé de grandes délicatesses de sentiment depuis que je ne vous ai vu!

Giboyer, sèchement. Il vous en poussera tout autant quand vous serez père.

Le Marquis. Holà! maître Giboyer, vous vous oubliez!

Giboyer. Je riposte, voilà tout, monsieur le marquis. — Maintenant, venons au fait; car je ne suppose pas que vous vous soyez livré à ce long interrogatoire par pure curiosité.

Le Marquis. Et que supposez-vous, je vous prie?

Giboyer. Qu'avant de m'offrir un poste de confiance, vous avez voulu vous assurer si mon secret était un cautionnement suffisant. Vous suffit-il?

Le Marquis. Oui.

Giboyer. Alors, parlez.

Le Marquis, s'asseyant. Combien vous rapportent vos deux métiers?

Giboyer. Dix-huit cents francs, l'un portant l'autre; mais ne prenez pas ce chiffre pour base de vos offres. Vous avez omis de me demander ce que je viens faire à Paris. Or, je viens m'entendre avec une société américaine qui fonde un journal aux États-Unis et m'offre douze mille francs pour le diriger. Tout le monde ne m'a pas oublié.

Le Marquis. J'en suis la preuve. — Vous savez donc l'anglais?

Giboyer. J'ai inventé la méthode Boyerson.

Le Marquis. Et vous consentiriez à vous expatrier?

Giboyer. Parfaitement; à moins que vous ne m'offriez les mêmes avantages, auquel cas je vous donne la préférence.

Le Marquis. Vous ferez bien un sacrifice pour rester auprès de Maximilien?

Giboyer. Ce serait un sacrifice à ses dépens; car, si je vais là-bas, au bout de six ans, je lui rapporte trois mille francs de rente, c'est-à-dire l'indépendance.

Le Marquis. Et si, mes amis et moi, nous nous chargions de le pousser? Je m'intéresse toujours à lui. Je l'ai déjà mis comme secrétaire chez M. Maréchal.

Giboyer. La belle avance!

Le Marquis. Eh! eh! il y a là une bonne dame encore fraîche qui s'intéresse aux jeunes gens et qui les place parfaitement. Les prédécesseurs de Maximilien ont tous de bons emplois.

Giboyer. Merci bien! La place que je lui destine n'est pas dans vos rangs, et il n'y a que moi qui puisse la lui donner.

Le Marquis. Quelle place? et dans quels rangs?

Giboyer. Mon interrogatoire est fini, monsieur le marquis.

Le Marquis, se levant. Attendez donc... C'est lui qui signera votre livre?.. Parfait! Vous transfusez ainsi dans sa vie la quintessence de la vôtre; vous vous laissez vous-même en héritage. Bravo, monsieur! vous pratiquez la paternité à la façon du pélican.

Giboyer. Vous sortez de la question, monsieur le marquis; rentrons-y, s'il vous plaît. Voici mon dernier mot: je veux le même traitement que Déodat.

Le Marquis. Et qui vous dit?..

Giboyer. Vous ne comptez pas me mettre dans votre police, n'est-ce pas? Elle est faite par de plus grands que moi. A quoi donc puis-je vous servir, sinon à remplacer votre virtuose? Vous avez pensé que la mauvaise honte ne m'arrêterait pas, et vous avez eu raison. Ma con-

science n'a pas le droit de faire la prude. Mais, si vous avez cru m'avoir pour un morceau de pain, vous vous êtes trompé. Vous avez plus besoin de moi que je n'ai besoin de vous.

Le Marquis. Oh! oh! voilà de la fatuité.

Giboyer. Non, monsieur le marquis. Vous trouveriez peut-être un garnement de lettres aussi capable que moi de vider sur quiconque une écritoire empoisonnée; mais l'inconvénient de ces auxiliaires-là, c'est qu'on n'est jamais sûr de les tenir. Or, moi, vous me tenez. C'est ce qui me met en posture de faire mes conditions.

Le Marquis. Ce raisonnement biscornu me paraît sans réplique. Déodat avait mille francs par mois; le comité voulait opérer une réduction sur ce chapitre; mais je lui ferai valoir vos raisons.

Giboyer. Il ne voudra peut-être se décider que sur échantillon. Si je vous brochais d'ici à ce soir une tartine de Déodat?

Le Marquis. Possédez-vous assez sa manière?..

Giboyer. Parbleu! pour m'en servir en la définissant, elle consiste à *rouler* le libre penseur, à *tomber* le philosophe, en un mot, à tirer la canne et le bâton devant l'arche. Un mélange de Bourdaloue et de Turlupin; la facétie appliquée à la défense des choses saintes: le *Dies irae* sur le mirliton!

Le Marquis. Bravo! tournez ces griffes-là contre nos adversaires, et tout ira bien. — Dites-moi, vous sentez-vous en état d'écrire un discours de tribune?

Giboyer. Oui dà! je tiens aussi l'éloquence; mais c'est à part.

Le Marquis. Bien entendu. Et quel pseudonyme prendrez-vous? Car vous ne pouvez nous servir sous votre nom.

Giboyer. C'est clair; et cela me va de toutes les façons. L'enfant ne saura pas que c'est moi; et puis j'avais exprimé dans son verre tout le jus de l'ancien Giboyer; passons à un autre. Aussi bien j'en ai assez, de ce pauvre hère à qui rien ne réussit, qui n'a pas trouvé moyen d'être un homme de lettres avec son talent et un honnête homme avec ses vertus. Faisons peau neuve! et vive M. de Boyergi!

Le Marquis. Votre anagramme? A merveille! Je vous présenterai demain soir à vos bailleurs de fonds. (Lui donnant un billet de banque.) Voilà pour vos premiers frais; qu'en vous revoyant, je ne vous reconnaisse pas!

Giboyer. Rapportez-vous-en à moi. J'ai été second régisseur au théâtre de Marseille.

Le Marquis. A demain! (Giboyer sort.) Ouf! quelle journée!

Dubois, entrant. Le cheval de M. le marquis est sellé.

Le Marquis. Allons! (Prenant son chapeau et ses gants.) Étrange garnement!.. C'est la courtisane qui gagne la dot de sa fille.

Acte III. Scène 16.

Maximilien ist in verzweifelter Seelenverfassung, nachdem er ein halbes Geständnis von Fernande erhalten. Er sucht Giboyer, seinen „alten Freund" auf, dieser kommt ihm zuvor:

Giboyer. Je viens de faire un héritage d'un parent que je ne connaissais pas.

Maximilien. Un héritage?

Giboyer. Douze mille livres de rente.

Maximilien, tristement. Voilà tout?

Giboyer. Comment voilà tout? Monsieur tutoie des millionnaires?

Maximilien. Non, mais tu avais l'air d'annoncer le Pactole.

Giboyer. Je le croyais... Mille francs par mois me paraissaient assez mythologiques.

Maximilien. Ce n'est pas la richesse, mon pauvre ami.

Giboyer. En tout cas, c'est l'indépendance. Tu n'es plus fait pour être au service de personne, l'enfant. Donne ta démission à M. Maréchal.

Maximilien. Elle est donnée.

Giboyer. Bah?

Maximilien. Je n'ai pas attendu tes millions pour m'ennuyer d'être chez les autres.

Giboyer. Tout est pour le mieux! Tu vas reprendre ton tour du monde.

Maximilien. Quitter Paris?

Giboyer. Qui t'y retient?

Maximilien. Mais... toi.

Giboyer. Tu te figureras que je suis toujours à Lyon. Ce n'est pas pour mon plaisir que je me sépare de toi. Quand on veut que le vin de Bordeaux vieillisse vite, on l'expédie sur mer. C'est une dépense d'argent, mais une économie de temps. Dans un an, j'aurai du Maximilien retour des Indes.

Maximilien. Tu veux m'expédier aux Indes?

Giboyer. Pas tout à fait; en Amérique.

Maximilien. Pourquoi faire?

Giboyer. Tiens, parbleu! pour y étudier la démocratie.

Maximilien. Merci! C'est trop loin

Giboyer. C'est plus loin que Viroflay; mais tu adorais les voyages.

Maximilien. Il paraît que je ne les aime plus.

Giboyer. Ah!.. qu'aimes-tu donc?

Maximilien. J'aime... Mais que n'y vas-tu toi-même, en Amérique, pour te guérir une bonne fois de tes chimères?

Giboyer. Mes chimères?.. Ne sont-elles plus les tiennes? Voilà du nouveau! Qu'est-ce qu'il y a là-dessous?

Maximilien, avec impatience. Rien. Que veux-tu qu'il y ait?

Giboyer, le prenant par le bras. Regarde-moi donc en face!

Maximilien, se dégageant vivement. Eh! laisse-moi!.. N'est-on pas maître de croire autre chose que ce que tu enseignes?

Il remonte la scène.

Giboyer. Ah!.. Et peut-on savoir ce que tu crois?

Maximilien. Je crois que la seule base solide dans l'ordre politique comme dans l'ordre moral, c'est la foi. là!

Giboyer. Tu es légitimiste à présent?

Maximilien. On n'est pas légitimiste pour ça.

Giboyer. Ne jouons pas sur les mots. Je ne connais qu'une façon d'introduire la foi dans le domaine de la politique. c'est de professer que tout pouvoir vient de Dieu. et par conséquent ne doit de comptes qu'à Dieu. C'est une opinion considérable, je ne dis pas le contraire: mais. quand on la professe. à quelque parti qu'on croie appartenir. on est légitimiste.

Maximilien. Eh bien. mettons que je le suis.

Giboyer. Tu l'es?

Maximilien. Pourquoi pas?

Giboyer. Ma vie se déroberait sous moi pour la seconde fois? (Allant à Maximilien.) Qui t'a volé à moi. cruel enfant? Par où m'échappes-tu? Qui t'a perverti? Il y a une femme là-dessous? Les femmes seules font de ces conversions-là! Tu n'es pas légitimiste. tu es amoureux!

Maximilien. Moi!

Giboyer. Il y a ici quelque sirène qui s'est amusée à te catéchiser.

Maximilien. Madame Maréchal. une sirène! Mon seul catéchisme est un discours de son mari que j'ai médité en le copiant.

Giboyer. Le discours de Maréchal! Un ramas de sophismes et de vieilles déclamations!

Maximilien. Qu'en sais-tu?

Giboyer. Parbleu. c'est moi qui l'ai fait!

Maximilien. Toi?

Giboyer, après une hésitation. Eh bien. oui. moi! Par conséquent. tu vois ce qu'en vaut l'aune.

Maximilien. Ah! tu fais ce métier-là? C'était avant ton héritage, sans doute?

Giboyer. Méprise-moi, marche sur moi, je ne compte plus; mais rends-moi la droiture de ton esprit, qui est le fondement de mon édifice, ma réhabilitation à mes propres yeux, ma résurrection! J'ai déshonoré en ma personne un soldat de la vérité, je ne suis plus digne de la servir; mais je lui dois un remplaçant, et je me suis promis que ce serait toi. Ne déserte pas, mon cher enfant!

Maximilien. Ta vérité n'est plus la mienne! Celle que je reconnais et que je veux servir, c'est celle qui t'a dicté ton discours. Ce qui m'étonne, c'est qu'elle ne t'ait pas désabusé toi-même de tes utopies.

Giboyer. Ah! la pire des utopies est celle qui veut faire rebrousser chemin à l'humanité.

Maximilien. Quand elle s'est trompée de route!

Giboyer. Les fleuves ne se trompent pas, et ils submergent les fous qui veulent les arrêter.

Maximilien. Des phrases!

Giboyer. Des faits!.. Demande à la Restauration.

Maximilien. En somme, vous n'avez rien à mettre à la place de ce que vous avez détruit.

Giboyer. Nous n'avons rien? Et où as-tu vu dans l'histoire qu'une société en ait remplacé une autre, sans apporter au monde un dogme supérieur? — L'antiquité n'admettait l'égalité ni devant la loi humaine ni devant la loi divine; le moyen âge l'a proclamée au ciel, 89 l'a proclamée sur la terre.

Maximilien. Tu as raison; là, es-tu content?

Giboyer. Ne fuis pas la discussion, mon enfant; j'ai tant besoin de te persuader! Ce n'est pas une opinion que je défends, c'est ma vie!

Maximilien. Ta vie! — Voyons, est-ce qu'il y a une société possible sans hiérarchie?

Giboyer. Non, cent fois non.

Maximilien. Alors que fais-tu de l'égalité?

Giboyer. Ah!.. la confusion des langues!.. L'égalité n'est pas un niveau.

Maximilien. Quoi donc alors?

Giboyer. Ce grand mot ne peut avoir qu'un sens, le même ici-bas que là-haut: à chacun selon ses œuvres! J'ai écrit là-dessus un livre que je te ferai lire.

Maximilien. Non.

Giboyer. Non?

Maximilien. A quoi bon? S'il ne me convainc pas, c'est du temps perdu.

Giboyer. Mais s'il doit te convaincre?

Maximilien. Qui te dit que je veuille être convaincu?

Giboyer. Il y a une autre femme ici que madame Maréchal.

Maximilien. Tu es fou! Il n'y a ici qu'une héritière.

Giboyer. Ah! tout s'explique!

Maximilien, indigné. Si j'étais tenté de l'aimer, je me mépriserais, car je ne veux rien vendre de moi, ni mon coeur... ni ma plume.

Giboyer. Ni ta plume?.. Ingrat! quand c'est pour toi seul!..

Maximilien. Pour moi? De quel droit me rends-tu des services déshonorés? Qui t'a dit que je ne préférais pas la misère? Est-ce là ce que tu appelles ton héritage? Tu peux le garder, je n'y toucherai pas! (Giboyer tombe dans un fauteuil, le visage dans ses mains.) Pardon, mon vieil ami, tu n'as pas su ce que tu faisais.

Giboyer. J'ai su que je me dévouais à toi, qu'il fallait sauver ta jeunesse des épreuves où la mienne avait succombé, et j'ai léché la boue sur ton chemin; mais ce n'était pas à toi de me le reprocher. Va! ma plume n'est pas la première chose que je vends pour toi... j'avais déjà vendu ma liberté!

Maximilien. Ta liberté?

Giboyer. Pendant deux ans, pour payer ta pension au collège, j'ai fait les mois de prison d'un journal, à tant par an... Mais qu'importe! je suis un chenapan, et tu ne veux rien de moi. Ah! Dieu me frappe trop rudement! Je ne suis pourtant pas un méchant homme. Il y a de tristes destinées. Ce sont des devoirs trop lourds qui m'ont perdu. J'ai commencé pour mon père... j'ai fini...

Maximilien, fléchissant le genou. Pour ton fils!

Giboyer l'attire violemment dans ses bras.

Les Fourchambault.

Acte deuxième. Scène première.

Madame Bernard, seule, compulsant un grand livre sur la table; puis **Bernard.**

Bernard entre par le fond, va jusqu'au fauteuil de sa mère et s'accoudant sur le dossier. Quel admirable caissier tu fais, petite mère! Toujours dans tes livres! Elle lève la tête, il l'embrasse au front.

Madame Bernard, souriant. Tu serais bien étonné si tu apprenais un matin que je suis partie pour la Belgique (= durchgegangen).

Bernard. Je serais stupéfait! Tu n'es pas seulement l'ordre et l'économie de ma maison, tu en es l'inspiration, la hardiesse et la prudence. Non contente d'avoir fait ma fortune... car c'est bien toi qui l'as faite! sans toi, du diable si j'aurais eu le flair de croire à la durée de la guerre d'Amérique...

Madame Bernard. C'est convenu. De ce non-contente...?

Bernard. Non contente d'administrer cette fortune comme Colbert...

Madame Bernard. Qu'ai-je encore fait? Voyons, achève, car je vois que tu tournes autour d'une nouvelle...

Bernard. Et d'une grosse nouvelle, encore! La maison Cartier a suspendu ses paiements ce matin et les frères Cartier sont en fuite.

Madame Bernard. Je t'ai toujours prédit qu'ils finiraient mal. Ce sont des casse-cou.

Bernard. Ils sont partis avec la caisse.

Madame Bernard. Cela ne m'étonne pas. Qui dit casse-cou, dit malhonnête homme.

Bernard. Panique générale sur la place. Tout le monde avait confiance en eux; je suis peut-être le seul qui ne soit pas atteint par leur débâcle, et grâce à qui? Grâce à toi, ma Providence. Ah! tu peux te vanter d'avoir le nez fin. Comment une simple femme...?

Madame Bernard. Je me suis faite homme le jour où je suis devenue ton père. L'infériorité des femmes vient de l'habitude de vivre en tutelle. On ne développe que les forces dont on a besoin. J'avais besoin de toutes les miennes, n'ayant devant moi que des devoirs: ton existence, ton éducation, ton avenir. Mon rachat devant Dieu était de faire de toi un honnête homme; mon rachat devant toi-même était de faire de toi un des heureux de ce monde qui me rejetait. Tout ce que les autres femmes dépensent de finesse et de volonté dans les luttes intérieures, je l'ai appliqué, moi, aux luttes du dehors. J'ai réussi au delà de mes espérances.

Bernard. O ma chérie! tu as été mon père et ma mère. Que parles-tu de rachat? La limpidité de ta vie n'a été troublée une fois que pour devenir inaltérable à jamais; mon enfance en a été le témoin, et quel témoin que l'enfance! Va, je ne porte pas envie aux autres fils qui sont obligés de diviser leur cœur; je ne sais pas comment je ferais. Aussi, je ne te demande même plus de me nommer celui qui n'a pas voulu me partager avec toi.

Madame Bernard. Je te le nommerai quand tu lui auras pardonné comme moi.

Bernard. Comme toi, chère bête du bon Dieu! (= Herrgottskäferchen.)

Madame Bernard. Ce jour-là, tu viendras loyalement me demander son nom et je te le dirai.

Bernard, sombre. Nous n'y sommes pas encore. (Changeant de ton.) Quand je suis entré, tu te livrais, je gage, à ta manie d'inventaire?

Madame Bernard. Précisément. Sais-tu à combien se monte ta fortune à ce jour? Elle atteint les deux millions... moins trois francs.

Bernard, mettant la main à sa poche. Voilà les trois francs... fais un compte rond.

Madame Bernard. A qui tout cet argent ira-t-il après toi?

Bernard, adossé à la cheminée. Parbleu, je fonderai par testament un hospice pour les enfants trouvés.

Madame Bernard. Ne vaudrait-il pas mieux avoir des enfants toi-même?

Bernard, gaiment, s'asseyant en face de sa mère. Me marier? Tu y reviens?

Madame Bernard. Ce me serait une grande consolation d'avoir des petits-fils légitimes!

Bernard. Mais, maman, à quoi bon toutes les précautions que tu as prises pour dissimuler l'irrégularité de ma naissance; à quoi bon avoir quitté ton pays et avoir changé de nom; à quoi bon la vie claustrale à laquelle tu t'es condamnée, si c'est pour étaler un jour à la mairie et devant témoins, les actes de mon état civil? Je croyais que c'était un point réglé entre nous.

Madame Bernard. Oui, mon enfant, mais il m'est venu depuis une idée qui concilierait tout. Nous louerions loin d'ici, et sous ton véritable nom, une maison de campagne que j'habiterais pendant six mois et où tu paraîtrais de temps à autre. Six mois suffisent pour établir le domicile; je me suis informée. Tu te marierais là, et quand tu reviendrais au Havre avec ta femme, personne ne demanderait à vérifier ton acte de mariage.

Bernard, se levant. Et tu crois que nous trouverions une famille qui se prêterait à cet expédient?

Madame Bernard. Tu peux épouser une orpheline.

Bernard. Il faudrait toujours mettre ma femme dans notre confidence.

Madame Bernard. Tu serais bien sûr qu'elle te garderait le secret.

Bernard, près de sa mère. Mais c'est à elle surtout que je voudrais le cacher. N'en parlons plus.

Madame Bernard. Ah! mon pauvre enfant, tu rougis donc bien de la tache que je t'ai mise au front!

Bernard. Moi? je m'en moque pas mal! (Il embrasse vivement sa mère.) J'en tirerais plutôt gloire! Oui, s'il s'agissait de moi seul, je le crierais sur les toits, que je ne dois rien qu'à ton courage et au mien! Mais ce crime de mon père que tu es parvenue à cacher par sollicitude maternelle, moi je veux l'ensevelir par respect filial. Ce n'est pas seulement de la tendresse que j'ai pour toi, c'est un culte... Et si je m'apercevais que ma femme ne partage pas ma vénération... je suis plutôt concentré et

timide, mais je sens que je lui tordrais le cou... Comprends-tu maintenant pourquoi je ne veux pas me marier? Il s'assied sur le canapé.

Madame Bernard, debout près de lui. Je comprends et je te remercie. Mais crois-tu qu'il n'y ait pas au monde une femme d'un cœur assez haut pour amnistier mon malheur?

Bernard. Oui, une femme qui aurait assez souffert pour comprendre.

Madame Bernard. Marie Letellier, par exemple?

Bernard. Marie! elle n'a souffert que dans sa fortune; elle ne comprendrait pas mieux qu'une autre.

Madame Bernard. Qui sait?... M'autorises-tu à la pressentir?

Bernard, se levant. Jamais! A quoi bon d'ailleurs? Est-ce qu'elle voudrait de moi? Regarde-moi donc! Je n'ai jamais été joli, et ma rude existence n'était pas faite pour m'embellir. J'ai quinze ans de plus qu'elle et j'en parais davantage.

Madame Bernard. Qu'importe? Elle sait ce que tu vaux, elle t'a vu à l'œuvre. Je suis sûre qu'elle serait fière d'être ta femme.

Bernard, avec un rire forcé. Ma nièce plutôt! Elle m'appelle son oncle... cela dit tout. Ne te leurre pas, chère mère; si Marie a du penchant pour quelqu'un, ce n'est pas pour ton fieu. Il y a chez les Fourchambault un jeune homme qui lui fait la cour et qu'elle trouve charmant.

Madame Bernard. Qui te fait croire?...

Bernard. Elle reconnaît elle-même le danger, et me prie de l'en tirer le plus tôt possible... voilà quelques jours que je pratique et que j'étudie dans ce but une famille anglaise qui cherche une institutrice française.

Madame Bernard. Marie serait obligée de quitter la France?

Bernard, avec effort. Oui. Mais j'aime encore mieux cela pour elle que de la voir rester là où elle est. Ce petit Léopold est un garçon déluré que je crois capable de tout.

Madame Bernard. Mais Marie est foncièrement honnête.

Bernard, s'animant peu à peu. Je ne lui fais pas l'injure d'en douter; mais nous sommes payés pour savoir combien une promesse de mariage coûte peu aux drôles de cette espèce et combien peu ils la tiennent pour une dette d'honneur. O race de bandits plus damnables que les voleurs de grand chemin! n'aurai-je donc jamais la joie d'en écraser un!

Madame Bernard. Tu me fais peur... tes yeux dardent la haine... Je sens monter une de tes colères terribles... contre qui donc?

Bernard. Tu me le demandes?

Madame Bernard. Je ne t'ai jamais vu ainsi, jamais!

Bernard, éclatant. Parce que je me maîtrisais par respect pour ta

clémence!... Mais le péril de la pauvre enfant a remué tout ce que mon cœur renferme d'indignation contre cet homme... que je hais sans le connaître!

Madame Bernard. Bernard!... tu oublies qu'il est ton père.

Bernard. Il a bien oublié, lui, que je suis son fils!

Madame Bernard. Et s'il ne l'a pas cru?

Bernard, étonné. S'il ne l'a pas cru?

Madame Bernard, tombant assise sur le canapé. Voilà le mot qui m'est monté cent fois aux lèvres et que j'ai toujours retenu lâchement, car c'est le point le plus douloureux de ce douloureux passé. Mais tu viens de frapper si fort sur ma conscience qu'elle a crié malgré moi.

Bernard. Ta conscience?

Madame Bernard. Ton père était un honnête homme, un homme de cœur que je n'ai pas le droit de laisser sous le poids de ton mépris; et si pénible que soit cette explication...

Bernard, vivement. Je ne veux pas l'entendre... elle est inutile, puisque je ne connais pas cet homme et ne veux pas le connaître.

Madame Bernard. Le coupable, ce n'est pas lui.

Bernard, très ému. Qui donc?

Madame Bernard. Moi... et son père!... Moi, qui par mon imprudence ai donné prise à un soupçon odieux; son père, qui l'a exploité durement contre moi, en mon absence... Je m'étais réfugiée à Paris; j'y reçus un jour une lettre de rupture aussi brève que cruelle; son père, me disait-il sans autre explication, lui avait ouvert les yeux.

Bernard. Mais tu es accourue pour confondre le calomniateur?

Madame Bernard, baissant les yeux. Non.

Bernard. Non?

Madame Bernard. Pardonne-moi! je n'écoutai que mon orgueil... je n'étais pas mère encore! Et quand tu vins au monde, quand je compris que j'aurais dû me défendre au moins pour toi, il était trop tard; je m'étais condamnée par mon silence.

Bernard fait quelques pas, la tête basse, puis il regarde sa mère, hausse les épaules et d'une voix douce: Tu as bien fait de te taire. Ce n'était pas à toi, c'était à lui de demander des explications. Mais ne dis plus que c'était un homme de cœur. Un homme de cœur ne condamne pas sans entendre; il n'accepte pas la calomnie sans preuves.

Madame Bernard, détournant la tête. Hélas! le premier châtiment de la femme tombée n'est-il pas d'être suspecte à l'auteur même de sa chute? Et pourquoi lui serait-elle en effet plus fidèle qu'elle ne l'a été à l'honneur? La moindre apparence l'accuse...

Bernard tombe sur la chaise a côté du canapé. Après un silence, d'une voix tremblante: Qu'importe l'apparence! toi, mère, n'es-tu pas l'évidence? Il n'y a qu'à te regarder!

Acte V. Scène V.

Bernard hat sich erfolgreich in die Angelegenheiten des Hauses Fourchambault eingemischt. Der adlige Bewerber um Blanche Fourchambault zieht sich unter einem für ihren Bruder und Marie Letellier verleumderischen Vorwand zurück. Bernard übernimmt die Erledigung auch dieser Sache.

Bernard, Léopold.

Léopold. Je rentrais derrière vous, monsieur, et j'accours à votre appel.

Bernard. Je vous remercie. Vous savez sans doute ce qui s'est passé hier soir à la préfecture?

Léopold. C'est même ce qui m'a fait sortir si matin. Un de mes amis était venu m'avertir le soir même. Je me suis levé à l'aube, et tout est arrangé. Nous pouvons porter beau: les rieurs sont de notre côté.

Bernard. Tout est arrangé?

Léopold. Oh! moi, je ne flâne pas, quand il ne faut pas flâner. A six heures j'étais chez Victor Chauvet, un gaillard qui n'a pas froid aux yeux; il voulait prendre l'affaire à son compte sous prétexte qu'il doit épouser ma sœur, mais je lui ai fait observer qu'il y avait trois femmes compromises dont deux ne le concernaient en aucune façon, et il s'est rendu. J'aurai là un beau-frère de mon goût. Si c'est à vous que je le dois, je vous en remercie.

Bernard. Ensuite? ensuite?

Léopold. A sept heures, Victor entrait chez le petit Rastiboulois. A huit heures, réunion des quatre témoins. A dix heures, nous étions sur le terrain... je dois dire à la louange du baronnet qu'il ne s'est pas fait tirer l'oreille; ç'aurait été un beau-frère assez agréable aussi à ce point de vue; à dix heures cinq il empochait un coup d'épée qui lui assure quinze bons jours de matelas. A onze heures, j'étais à table avec mes témoins... belle fourchette, l'ami Victor! Je me propose de m'inviter souvent à sa table. A midi, nous rentrions au Havre; je recevais les félicitations de mes camarades; je trouvais votre mot chez moi, et me voilà! Trouvez-vous que j'ai perdu ma matinée?

Bernard. Et vous croyez que tout est arrangé?

Léopold, s'asseyant sur le canapé. Parbleu! vous allez voir le revirement d'opinion! Il n'y a rien de tel qu'un coup d'épée à propos. Les Rastiboulois en seront pour leur courte honte. Je parie qu'avant

huit jours, le préfet est obligé de demander son changement; ça m'amusera.

Bernard, s'asseyant sur une chaise près du canapé. Et mademoiselle Letellier, que deviendra-t-elle?

Léopold. Est-ce qu'elle ne part pas pour l'Angleterre?

Bernard. Non, monsieur. Le scandale dont elle a été l'objet lui enlève son gagne-pain. Sir John Sunter a repris sa parole.

Léopold. Ah! la pauvre enfant! j'en suis désolé! Que peut-on faire pour elle?

Bernard. Cherchez.

Léopold. Accepterait-elle... sous une forme délicate...

Bernard. De l'argent?... C'est l'honneur qu'elle a perdu, monsieur, c'est l'honneur qu'il faut lui rendre.

Léopold. Mais, mon cher monsieur, je n'ai pas à lui rendre ce que je ne lui ai pas pris.

Bernard. Je ne vous demande pas de confidences, monsieur.

Léopold. Ce serait pourtant moins indiscret que ce que vous me demandez; car, si je comprends bien, vous me demandez tout simplement d'épouser.

Bernard. Tout simplement.

Léopold, se levant. Est-ce que ce genre d'affaires est compris dans la commandite?

Bernard. Non, monsieur, mais je m'intéresse vivement à mademoiselle Letellier.

Léopold. Oh! je le sais de reste; vous n'avez rien à lui refuser.

Bernard. Je me considère pour ainsi dire comme son père.

Léopold. Ah! ah! vous passez dans la magistrature assise?

Bernard. Je ne comprends pas.

Léopold. Allez toujours.

Bernard, se levant. Qu'elle soit ou non votre maîtresse, je n'ai pas à le savoir. Ce que je sais, c'est qu'elle est perdue à cause de vous, sinon par vous, perdue dans sa réputation et dans ses moyens d'existence; c'est qu'elle était votre hôte, et sous votre sauvegarde; c'est que vous lui devez une réparation et qu'il n'y en a pas d'autre que le mariage. Voilà ce que je sais.

Léopold. Si vous aviez moins navigué, mon cher monsieur, vous sauriez aussi qu'il y a des situations dont personne ne peut être responsable, parce qu'elles sont fausses et portent leur péril en elles-mêmes. Institutrices, demoiselles de compagnie, maîtresses de langue ou de piano, (Mouvement de Bernard.) c'est tout un, toutes ces pauvres filles sont suspectes par le fait seul qu'il y a un jeune homme dans la maison.

Bernard, amer. Oui, je sais! Le travail, qui honore l'homme, déclasse la femme! Le monde est en défiance contre celle qui veut gagner sa vie honorablement... comme son chemin est rude, on la tient pour vouée aux faux pas...

Léopold. Dame! il est certain qu'elle est sur une pente dangereuse.

Bernard, s'emportant. Les pentes sont dangereuses pour qui descend et non pour qui monte! Or, elle monte, celle-là! Vous devriez la soutenir, l'entourer de respect et de protection; loin de là! le mépris devance sa chute; vous la poussez au besoin sans scrupule, et quand elle tombe, personne ne se retourne pour la relever. Voilà votre justice.

Léopold. C'est injuste sans doute, mais c'est comme ça. Ce n'est donc pas moi qui ai compromis Maïa, c'est sa position.

Bernard, se contenant. Nierez-vous que vous lui avez fait la cour?

Léopold. Voilà que vous me demandez des confidences!

Bernard. Enfin, l'aimez-vous, oui ou non?

Léopold. Je l'aime... d'une façon et pas de l'autre.

Bernard. En un mot, pas assez pour l'épouser? et vous en épouserez une autre que vous n'aimerez pas du tout, mais qui vous apportera deux ou trois cent mille francs.

Léopold, se levant et saluant. Plutôt trois cents.

Bernard. Eh bien! mademoiselle Letellier les a.

Léopold. Oh! oh!... D'où lui viennent-ils, sans indiscrétion?

Bernard. Je vous ai dit que je me regarde comme son père.

Léopold, ironique. Un père un peu jeune!... Mes compliments, monsieur. C'est royal! c'est tout à fait dans les traditions de l'ancienne monarchie... Mais il n'est pas dans nos traditions bourgeoises d'accepter de pareilles dots.

Bernard, indigné. Vous croyez?... Non! vous n'en croyez pas un mot.

Léopold. A quel autre titre doteriez-vous mademoiselle Letellier?

Bernard. Ah! ah! Vous calomniez pour vous soustraire à un devoir d'honneur? Je reconnais votre sang! Vous êtes bien le petit-fils de votre grand-père!

Léopold. Je m'en flatte.

Bernard. Il n'y a pas de quoi.

Léopold. Ce qui veut dire?

Bernard. Que votre grand-père était un vil calomniateur.

Léopold. Répétez donc ça!

Bernard. Le dernier des misérables!...

Léopold jette son gant au visage de Bernard, qui pousse un cri terrible, s'élance vers Léopold et s'arrête tout à coup en se tordant les mains.

Bernard. Vous êtes bien heureux d'être mon frère.

Léopold. Votre frère?... seriez-vous?... Vous êtes le fils de la maîtresse de piano! Oh! bien alors, qu'à cela ne tienne! Ne vous gênez pas! Je connais l'anecdote, et je vous certifie que nous n'avons pas une goutte de même sang dans les veines.

Bernard. Le voilà, le crime de votre grand-père! vous le recommencez! — Mais je viens en trois jours d'infliger à ses calomnies une série de démentis sans réplique: par commandement de ma mère, j'ai sauvé de la faillite votre père, qui est mon père!

Léopold, interdit. Par commandement de votre mère?...

Bernard. Oui, monsieur, elle tient encore à l'honneur d'une famille qui a fait si bon marché du sien. — J'ai pris la barre de votre embarcation en détresse; j'ai remis dans votre maison l'ordre matériel et l'ordre moral; j'ai arraché votre sœur, à un mariage funeste; tout cela par commandement de ma mère. Enfin, moi, je viens d'être souffleté par vous et je ne vous ai pas écrasé. — Qu'en dites-vous maintenant?

Léopold. Je dis que votre mère est la plus noble des femmes; je dis que c'est le même sang qui coule dans nos veines, je dis que c'est moi que j'ai frappé sur votre joue. — O mon frère, pardon!

Bernard, indiquant du doigt la joue souffletée. Efface.

Léopold se jette dans ses bras.

Bernard. Crois-tu maintenant que tu peux accepter de moi la dot de Marie?

Léopold. Oui, grand frère. — Quel pauvre petit homme je fais auprès de toi! mais tu me rendras digne de toi, tu me redresseras, tu m'élèveras... il y a de l'étoffe, tu verras...

Bernard. J'en suis sûr maintenant. — Aimons-nous comme des frères, mais pour tout le monde ne soyons que des amis, et ne confie à personne ce que tu viens d'apprendre; à personne, entends-tu? pas même à notre père.

Léopold. Quoi! il ne saura jamais?...

Bernard. Jamais. Tu comprendras d'un mot le prix que j'attache à ton silence: j'ai renoncé au mariage, à la famille, à tout ce que j'aimerais... pour garder mon secret, ou plutôt celui de ma mère.

Léopold, lui serrant la main. Je comprends; compte sur moi.

Le Domestique, annonçant. Mademoiselle Blanche Fourchambault.

Léopold, bas à Bernard. Tiens! ma sœur... (Se reprenant.) notre sœur.

Bernard, bas. Silence! (Au domestique.) Priez ma mère et mademoiselle Letellier de revenir ici.

Le domestique sort par la gauche. Blanche entre par le fond sur les derniers mots de Bernard.

Scène VI.

Les Mêmes, Blanche.

Blanche, apercevant Léopold que lui cachait Bernard. Léopold?

Léopold, avec une feinte sévérité. Vous ne comptiez pas me trouver ici, mademoiselle! Qu'y venez-vous faire toute seule?

Blanche. C'est maman qui m'envoie, en coupé, avec Justine qui m'attend en bas. — Nous pensions bien que Marie s'était réfugiée chez madame Bernard. Son départ a mis maman aux cent coups, et je suis chargée de la ramener. Voilà! — Mais puisque je te trouve, je ne suis pas fâchée de te dire ce que je pense devant M. Bernard, qui sera certainement de mon avis.

Léopold. Dis ce que tu penses.

Blanche. Je pense qu'ayant compromis Maïa, ton devoir est de l'épouser.

Léopold. Ce n'est pas une idée de maman, ça.

Blanche. Non! c'est une idée de moi et de papa. Mais nous y amènerons maman, j'en suis sûre, si M. Bernard veut bien s'en mêler.

Léopold. Il s'en mêle, il s'en mêle si bien qu'il n'y a plus d'obstacle.

Blanche. Ah! monsieur Bernard, vous êtes notre providence.

Léopold. Eh bien! embrasse-le.

Blanche, sautant au cou de Bernard. De tout mon cœur!

Bernard, bas à Léopold en lui serrant la main. Merci!

Scène VII.

Les Mêmes, Marie, Madame Bernard.

Blanche. Ah! Maïa, que je suis contente! Chère sœur!

Marie. Vous avez réussi, monsieur Bernard?

Bernard. J'ai l'honneur de vous demander votre main pour mon ami Léopold.

Marie. Dieu soit loué! je tremblais que vous n'échouiez. Quel rêve pour une pauvre fille tombée dans le mépris, vouée à l'opprobre et la misère, car j'étais tout cela, n'est-ce pas, monsieur Bernard? quel rêve de recouvrer son rang, le bonheur et la richesse en épousant celui qu'elle aime! — Eh bien! je refuse.

Léopold. Hein! — Blanche. Bah!

Madame Bernard. Comment?

Bernard. Vous acceptiez ce mariage avec reconnaissance!

Marie. Oh! oui! avec reconnaissance, car il contenait ma seule justification possible: mon refus. Quand je n'aime pas assez monsieur pour l'épouser, qui croira que je l'aie assez aimé pour faillir?

Madame Bernard. Personne! n'est-ce pas, Bernard?

Bernard. Personne.

Marie. Et maintenant, adieu! Je vous confie à tous en partant le soin de me défendre. — Adieu, madame; vous m'avez témoigné des bontés maternelles que j'emporte au plus profond de mon cœur. Adieu, Léopold; ne faites pas cette mine penaude, j'ai beaucoup plus d'affection pour vous que vous n'avez eu de fantaisie pour moi: quittons-nous bons amis... Adieu, chère petite Blanche; vous m'avez appelée votre sœur, je ne l'oublierai pas, soyez heureuse pour deux. — Adieu, monsieur Bernard.

Bernard. Adieu, mademoiselle.

Blanche, pleurant. Mais je ne veux pas que vous partiez, moi! Pourquoi n'épousez-vous pas mon frère, puisque vous avez de l'amitié pour lui?

Léopold. Parbleu! parce qu'elle a de l'amour pour un autre.

Marie. Léopold!...

Blanche. Pour qui donc?

Léopold. Pour un aveugle qui ne veut pas voir, un sourd qui ne veut pas entendre, un timide qui ne se trouve ni assez jeune ni assez beau pour être aimé, pour un idiot qui la pousse dans les bras d'un autre, qui la dote...

Marie. Léopold!... ce n'est pas vrai, monsieur Bernard.

Bernard, tombant dans un fauteuil, son visage dans ses mains. Je ne le sais que trop, mademoiselle!

Madame Bernard, le montrant à Marie, d'un geste suppliant. Marie!

Marie, à Bernard. Si c'était vrai pourtant? Si en vous quittant, je lisais dans mon cœur? Si ce que j'ai pris jusqu'ici pour de la reconnaissance, du respect et de l'admiration, était un autre sentiment? Si je vous tendais la main?

Bernard, balbutiant. Mademoiselle... Marie... (Bas à sa mère.) Non, c'est impossible.

Madame Bernard, bas à son fils. Elle a assez souffert pour comprendre, celle-là...

Bernard, de même. C'est vrai.

Madame Bernard. Va donc!

Bernard, prenant les mains de Marie. Marie!

Blanche, à Léopold. Elle ne sera donc pas ma belle-sœur?

Léopold. Bah! il n'y a pas grand'chose de changé! Bernard n'a-t-il pas été plus qu'un frère pour nous?

Blanche. C'est vrai.

Léopold, à madame Bernard en lui baisant la main. Aussi, madame, je vous aime bien.

Kapitel II.

Alexandre Dumas fils.

Es ist ein seltenes, vielleicht einzig dastehendes Schauspiel in der Weltlitteratur, dass Vater und Sohn zwei Menschenalter hindurch unter den geistigen Bannerträgern einer Nation im Vordertreffen stehen. Alexandre Dumas der ältere, eines der hervorragendsten Mitglieder des romantischen Cénacle, war vor Hugos Aufkommen der Anführer der jugendlichen Streiter, welche gegen die veraltete Bühnenkonvention Sturm liefen.*) Alexandre Dumas der jüngere ist der erste Dramatiker, welcher seine Stoffe ausschliesslich aus dem Born der Gegenwart schöpft und von Anfang an jegliches Kostüm verschmäht, um schlichte Frackmenschen vorzuführen.

Vater und Sohn haben Drama und Roman mit grossem äusseren Erfolg angebaut, jedoch mit dem Unterschied, dass der Vater vom Drama aus zum Roman gelangte und schliesslich zum Vielschreiber ward, während der Sohn zuerst im Roman auftrat und erst dann als Dramatiker dauernden Ruhm erwarb. In seinen letzten Lebensjahren wurde Vater Dumas, nachdem er Hunderttausende verdient und vergeudet hatte, von einem merkwürdigen Traum heimgesucht. Er sass auf einem hohen Berg, der ganz aus Büchern gebildet war, die er geschrieben; — er hat dreimal so viel geschrieben als Voltaire, der bequem eine Bibliothek für sich füllt, — plötzlich beginnt der Bau zu wanken und ihm unter den Füssen zu weichen. Sein Himalaya war eitel Bimstein. Dies braucht Dumas Sohn nicht zu

*) Das vollständigste Porträt des seltsamen Mannes hat Blaze de Bury entworfen in: Mes Études et mes Souvenirs. Alexandre Dumas, sa vie, son temps, son œuvre. Paris, 1885. Besprochen u. a. in der Allgemeinen Zeitung, Beilage 87 des Jahrgangs 1885.

befürchten. Seine gesammelten Werke betragen kaum den zehnten Teil dessen, was der Vater in seinem wechselvollen Leben zusammengeschrieben hat, sie haben ihm aber in seinem fünfzigsten Lebensjahr die Thore der Académie geöffnet, die für den gewerbsmässigen Romanfabrikanten verschlossen blieben. Den Vater zeichnete eine unglaublich reiche, schier unerschöpfliche Phantasie aus, der Sohn entbehrte dieser Gabe und that sich durch ungewöhnlich scharfe Beobachtungsgabe und realistische Gestaltungskraft hervor.*)

I.

Alexandre Dumas fils wurde am 27. (oder 28.) Juli 1824 zu Paris geboren. Sein Vater, damals einundzwanzig Jahre alt, war Schreiber beim Herzog von Orléans mit dem bescheidenen

---

*) Ein lebendiges Bild von seinem Vater entwirft Dumas in der Vorrede zu *le Fils Naturel*: „C'est sous le soleil de l'Amérique, avec du sang africain, dans le flanc d'une vierge noire que la nature a pétri celui dont tu devais naître et qui, soldat et général de la République, étouffait un cheval entre ses jambes et défendait à lui tout seul le pont de Brixen contre une avant-garde de vingt hommes. Rome lui eût décerné les honneurs du triomphe et l'eût nommé consul. La France, plus calme et plus économe, refusa le collège à son fils, et ce fils élevé en pleine forêt, en plein air, à plein ciel, poussé par le besoin et par son génie, s'abattit un beau jour sur la grande ville et entra dans la littérature comme son père entrait dans l'ennemi, en bousculant, en abattant, en renversant tout ce qui ne lui faisait pas place. — Alors commenca ce travail cyclopéen qui dure depuis quarante années (die Vorrede ist vom 10. April 1868 datiert). Tragédie, drame, histoire, romans, voyages, comédies, tu as tout rejeté dans le moule de ton cerveau et tu as peuplé le monde de la fiction de créations nouvelles. Tu as fait craquer (= aus den Fugen gerissen) le Journal, le Livre, le Théâtre, trop étroits pour des puissantes épaules; tu as alimenté la France, l'Europe, l'Amériques; tu as enrichi les libraires, les traducteurs, les plagiaires; tu as essouflé les imprimeurs, fourbu les copistes *et, dévoré du besoin de produire, tu n'as peut-être pas toujours assez éprouvé le métal dont tu te servais et tu as pris et jeté dans la fournaise, quelquefois au hasard, tout ce qui t'est tombé sous la main. Le feu intelligent a fait le partage. Ce qui venait de toi, s'est coulé en bronze, ce qui venait d'ailleurs, s'est évanoui en fumée.* (Bd. III., pag. 16—17 des Théâtre Complet). —

Jahresgehalt von zwölfhundert Franken. Verheiratet war Alexandre Dumas nicht, da ihm seine Mittel dies nicht erlaubten. Er hatte noch für seine alte Mutter, die Witwe des durch seine Riesenstärke bekannten General Dumas, zu sorgen und konnte anfangs den Knaben auch nicht gesetzlich anerkennen. Doch erfüllte er diese Gewissenspflicht, sobald seine Bühnenerfolge ihm eine sorgenfreie Existenz sicherten. (Vgl. Vorrede zu „*La Femme de Claude*", Seite 11 ff.)

In der Lehranstalt von Prosper Goubaux hatte der schüchterne Alexandre von seinen Mitschülern viel zu leiden. „*Cet âge est sans pitié*," hat einer der besten Menschenkenner, La Fontaine, gesagt. Tagtäglich wurde dem Söhnchen des berühmt gewordenen Dumas die uneheliche Abkunft mit höhnischen Worten vorgeworfen, bis er nach fünfjährigem stillen Dulden seinen Vater bat, ihn in eine andere Schule zu bringen. Die Seelenqualen des heranwachsenden illegitimen Knaben in *l'Affaire Clémenceau* konnte später Dumas' Sohn mit ergreifender Wahrheit und Klarheit schildern: er selbst hatte sie in seiner Jugend durchgekostet.

Nach vollendeten Gymnasialstudien wurde Alexandre der tägliche Genosse und gute Kamerad seines Vaters; der noch junge Lebemann führte mit väterlichem Stolze seinen stattlichen Sohn überall mit, besonders in lockere Gesellschaften. Im „*Père prodigue*" wurde später dieses Verhältnis geschildert; der frühverwitwete Graf de la Rivonnière und sein Sohn führen dort ein ähnliches Leben, wie die beiden Dumas in den letzten Jahren Louis-Philippes. Der jüngere ahmte seinem leuchtenden Vorbild so eifrig nach, dass er eines schönen Tages seine Schulden auf fünfzigtausend Franken angewachsen sah, eine Summe, die der Vater nicht mehr zahlen konnte. Aus dieser Knechtschaft musste ihn die Feder befreien. Er zog sich eine Zeitlang von der Welt zurück und schöpfte aus dem Schatz seiner mannigfachen Erlebnisse den Roman „*la Dame aux Camélias.*"

Der Erfolg dieses grösseren Erstlingswerkes bestimmte ihn, dem Bummelleben für immer Lebewohl zu sagen. Von 1848 ab ist Dumas fils so sparsam und geordnet, wie sein Vater verschwenderisch gewesen war. Die Geldnot hatte ihn zum Schriftsteller gemacht. „Sans instruction universitaire, sans morale de convention, mais aussi sans influence d'école, sans mot d'ordre de groupe, sans dépendance ni engagement d'aucune sorte, renseigné par une première

expérience coûteuse, muni de cette gaieté apparente qui est un permis de circulation à travers les êtres superficiels qui tiennent tant de place et qu'il faut écarter pour aller où l'on va, quand on va quelque part où ils ne vont jamais, (cette gaieté étant d'ailleurs toujours prête à se retourner contre les goguenards et les sots), ainsi équipé et armé, je partis résolûment et librement, à la recherche, sur tout et sur moi-même, de *cette vérité* que j'étais décidé à dire, quelle qu'elle fût."

Zum Glück für seine schriftstellerische Zukunft verausgabte der junge Mann sein Talent nicht unbesonnen in Scheidemünze. Während er Feuilletonromane zu zwei Sous die Zeile schrieb, behielt er „*l'Affaire Clémenceau*" noch sechzehn Jahre, fast das doppelte des Horazischen Zeitraums, im Pulte zurück. Die fünf Romane der beiden Jahre 1848 und 1849, welche die Schulden Dumas' zahlen mussten, — *le Roman d'une femme*, *Césarine*, *La Dame aux Camélias*, *le Docteur Servans*, *Antonine*, — waren übrigens nicht seine ersten Werke. Eine Sammlung lyrischer Gedichte mit dem Titel „*Péchés de Jeunesse*" hatte wenig Erfolg gehabt; der Einakter „*le Bijou de la Reine*" (1845) war noch Manuskript und sollte erst sieben Jahre später im Salon der Gräfin Castellane gespielt und erst 1868 in der Anfangsserie des Théâtre Complet gedruckt werden.

Diese dramatische Jugendsünde ist das einzige Stück in Versen und das einzige, das Dumas nicht aus der Gegenwart entnommen hat, während Augier und Pailleron sich nur allmählich von der Tyrannei des Verses und der Vergangenheit losmachten. Dumas hat noch keinen eigenen Stil, er lebt noch von romantischen, besonders Hugoschen Reminiscenzen. Zu dem Genrebildchen aus den Flitterwochen des jugendlichen Königs Philipp V von Spanien und der sechzehnjährigen Louise von Savoyen passt diese blumenreiche Sprache vortrefflich. Dabei enthält das Miniaturdrama ziemlich verfängliche Situationen und heikle Redensarten.

---

*) Claretie erwähnt in dem Dumasheft der *Célébrités contemporaines* aus jener Zeit eine Oper „*Atala*", die der junge Dichter dem Théâtre Historique vorgelegt haben soll (pag. 15). Ob diese jemals aufgeführt wurde, ist unbekannt. Im Théâtre Complet findet sie sich nicht, ebensowenig in den drei Bänden *Entr'actes*.

Die nächsten Jahre brachten wieder Romane, aber in langsamerem Tempo. Aus dem Jahr 1850 stammen „*Trois hommes forts*“ und „*Tristan le Roux*“, aus dem folgenden „*la Dame aux Perles*“ und „*Diane de Lys*“. Überhaupt sind die meisten Romane Dumas', — ausser den bereits genannten noch „*Sophie Printems*“, „*la Vie à vingt ans*“, „*le Régent Mustel*“ etc., — in jener Zeit entstanden. „*L'Affaire Clémenceau*“ wurde erst 1864 vollendet und veröffentlicht, nachdem der Dichter sechs Dramen auf die Bühne des „Gymnase“ gebracht hatte.

II.

Die Not, die erfindungsreiche, gab Dumas den Gedanken ein, nach väterlichem Vorbild seine Romane dramatisch zu bearbeiten, um doppeltes Honorar zu ernten. Mit der Kameliendame wurde der Anfang gemacht, nach acht Tagen war das Drama fertig und am 2. Februar 1852, zwei Monate nach dem blutigen Staatsstreich, gingen die fünf Akte mit grossem Rührerfolg im „Gymnase Dramatique“ über die Bühne.

Marguerite Gauthier, genannt *la dame aux camélias*, weil sie alle duftenden Blumen verschmäht und nur Kamelien liebt, ist eine Kokotte der höheren Gattung. Sie wird vom Herzog von Mauriac unterhalten, weil sie das Ebenbild seiner verstorbenen Tochter ist, die im gleichen Badeort starb, wo Marguerite nach schwerer Krankheit Erholung suchte. Vergeblich bestrebt sich der alte Herr, sie zu einem sittlichen Leben zurückzuführen. Es geht nicht mehr, das fieberhafte Treiben hält allein Marguerites Kräfte aufrecht. Ein junger Mann ohne Erfahrung, Armand Duval, liebt sie aus tiefstem Herzen; sie willigt ein, den Sommer fern von den Aufregungen der Pariser Welt mit ihm auf dem Lande zu verbringen. Bald wird das Idyll durch Geldnot gestört. Marguerite muss heimlich Preziosen veräussern, und Armand, der kein Des Grieux*) sein möchte, eilt nach Paris, um sein mütterliches Vermögen flüssig zu machen. Marguerite strebt nicht nach einer Heirat. Denn sie hat gesehen, dass ihre Freundin Adele von einem polnischen Fürsten ihres Geldes halber geheiratet wurde, sie will das Herz, nicht den Namen ihres

*) Selbstsüchtiger Liebhaber der Manon Lescaut.

Geliebten. Der Bund zwischen Gustave und Nichette, einem Rechtskandidaten und einer munteren Grisette, die früher im gleichen Hause mit ihr nähte, schwebt Marguerite als Ideal vor.

Ein plötzlicher Besuch von Armands Vater stört die schönen Träume. Der höhere Beamte befiehlt zuerst in barschem Ton, dann fleht er im Namen der betrübten Familie die Geliebte seines Sohnes an, von dem Verirrten abzulassen. Schweren Herzens willigt sie ein, um der Zukunft Armands willen den Verdacht der Untreue aus Gewinnsucht auf sich zu laden. Armand ist frei, aber nicht für lange Zeit. Unwiderstehlich zieht es ihn wieder nach Paris; in einer Demimondegesellschaft sucht er Marguerite wiederzusehen; sie lässt ruhig seine ganze Verachtung über sich ergehen, bleibt auch ihrem Versprechen getreu, als Armand in einem kurzen Gespräch sie leidenschaftlich anfleht, mit ihm von dannen zu gehen, und hat sogar die moralische Kraft, ihm vorzuspiegeln, dass sie den verächtlichen Varville liebt. Da übermannt ihn die Wut, er schleudert sie zu Boden, ruft die ganze Gesellschaft herbei und wirft Banknoten über die Daliegende, um sie für ihre Auslagen beim Landaufenthalt zu entschädigen.

Dies wäre ein wirksamer Abschluss gewesen: Armand für immer geheilt, Marguerite dem selbstverschuldeten Verhängnis überantwortet. Aber Dumas wollte das Mädchen für ihre Entsagung und Selbstverleugnung belohnen. Die in ihr schlummernde Krankheit bricht mit aller Gewalt hervor. Es ist Neujahrstag. Geschenke treffen ein. Nichette wird ihren Gustav heiraten, und die arme Marguerite siecht langsam dahin! Durch allerlei Kontraste weiss Dumas unser Mitleid für sie zu erregen. Vater Duval hat seinem Sohn die Wahrheit gesagt und Marguerite liebevoll geschrieben; die Reue treibt Armand in die Arme der Totkranken, er kommt noch rechtzeitig, um sie nach freudigen Aufregungen sterben zu sehen. „Ruhe sanft, Marguerite, dir wird viel verziehen werden, denn du hast wahrhaft geliebt!“ ruft ihr Nichette erschüttert nach.

Nicht dieses verklärte Ende allein, nicht allein die daraus sich ergebende Lehre, sondern der Angelpunkt des Stückes ist innerlich unwahr, die grosse Szene zwischen der Kameliendame und dem Vater Armands. Ein ehrenhafter alter Herr lässt sich weder durch Unterwürfigkeit, noch durch den Satz entwaffnen, dass wahre Liebe einem

Weibe die Keuschheit wiedergeben kann; lässt er sich aber rühren, so darf er nicht auf seinem Ansinnen bestehen, dass mit Rücksicht auf die Familie seines künftigen Schwiegersohnes die eine Verbindung mit der Schwester des leichtfertigen Studenten scheut, Marguerite sich selbst bei Armand anklagt, nachdem sie ihm erklärt, dass ein Bruch ihren sicheren Tod bedeute. Angesichts der Seelenfolter will der berühmte väterliche Kuss nichts bedeuten, er dünkt uns ein Judaskuss und wird durch den Brief im fünften Akt keineswegs gesühnt.

Die älteren Bearbeiter des Themas von der reuigen Buhlerin hatten eine entgegengesetzte Tendenz verfolgt. Sowohl im Roman *Manon Lescaut* von Prévost d'Exiles (1733), als in *les Courtisanes* von Palissot (1775) müssen die Schuldbefleckten untergehen. Victor Hugo aber hatte für seine *Marion Delorme* Sympathien zu erwecken gesucht und gewusst. Ihm ist also die moralische Urheberschaft der Invasion von Damen mit und ohne Kamelien zuzuschreiben, die aus den Stürmen ihres Vorlebens das Wrack eines reinen Herzens gerettet. Erst der brutale Pistolenschuss, der Olympe niederstreckte, vermochte dieser falschen Sentimentalität ein Ende zu machen. Auch Dumas hat später die Götter verbrannt, denen er in diesem Drama geopfert, und die Buhlerin unerbittlich verfolgt.

Der künstlerische Wert der Kameliendame liegt in den lebenswahren Episoden und in den keck hingeworfenen Gestalten aus der Pariser Halbwelt. Das Souper bei Marguerite im ersten Akt, die Abendgesellschaft bei Olympe im vierten strotzen von Leben und Bewegung; die alternde, sparsame Kokotte Prudence, der thörichte, von den Damen moralisch misshandelte Baron Varville sind mit photographischer Treue der Wirklichkeit nachgebildet. Dumas hatte diese Typen gesehen, er war unter ihnen gewandelt. Auch Marguerite ist keine Erfindung seiner Dichterphantasie. Die tragische Geschichte hat sich an einer Geliebten Dumas' mit Namen Marie Duplessis zugetragen, welche in der Verlassenheit starb und ihrer Nichte die Trümmer ihrer Habe unter der Bedingung vermachte, dass sie niemals nach Paris käme.

Dumas' Selbständigkeit der Gesinnung wäre seiner dramatischen Weiterentwickelung fast zum äusseren Hemmnis geworden. Der Minister Persigny sandte dem Dichter der Kameliendame den ehrenden

Auftrag, die Festkantate zum 15. August 1852 (Napoleonstag) zu dichten. Der Sohn des Genossen Victor Hugos erwiderte aber dem Auftraggeber: „Wenn die neue Regierung besungen werden will, mag sie sich an einen der grossen Sänger Hugo, Lamartine, Musset, Béranger, wenden. Lehnen diese Dichterfürsten aus dem einen oder dem andern Grunde ab, dann haben die Anfänger nur zu schweigen!" Diese mutige Antwort hatte zur Folge, dass die Aufführung von „*Diane de Lys*" verboten wurde und acht Monate lang verboten blieb. Erst unter dem nächsten Ministerium durfte Direktor Montigny das zweite Drama seines Freundes spielen lassen.

„*Diane de Lys*" (15. November 1853) enthält wiederum Selbsterlebnisse, wie aus der Vorrede und den dreiundvierzig Strophen „*A St. Cloud*" sich ergiebt. Hier tritt Dumas dem „Ewig Weiblichen" feindselig gegenüber. Der Bildhauer *Taupin* — der Name ist seitdem so typisch geworden wie „*Demi-Monde*" und in vielen Nummern der Witzblätter anzutreffen — meidet thunlichst das Zusammensein mit seiner prosaischen Lebensgefährtin, weil in ihrer Nähe seine Schaffensfreude erlahmt und er durch sie zum Menschenfeind wird. Die Gattin, die teure, betrügt ihn und jagt ihn nach einer Eifersuchtsszene aus seinem eigenen Haus; er war so unvorsichtig gewesen, durch Ehevertrag der Mittellosen eine Mitgift zuzuerkennen. Neben diesem mit Humor skizzierten Bilde der Künstlerehe entrollt sich langsam das tragische Gemälde der Künstlerliebe. Taupins Intimus, Paul Aubry, überlässt einem Bekannten sein Atelier zu einer Zusammenkunft mit Diane de Lys, die jener vor fünf Jahren hätte heiraten sollen, wenn nicht Herr de Lys um die Millionenerbin geworben und durch den Glanz der Grafenkrone Dianes Eltern geblendet hätte. Während des Wartens beschaut Diane de Lys mit ihrer Begleiterin neugierig die ihr gänzlich fremde Umgebung, durchsucht voll Übermut alles und lässt aus Versehen einen Ring liegen. Dieser wird dem Maler zunächst einen stürmischen Auftritt mit Mademoiselle Aurore, seinem Modell, einbringen. Durch Maximilien lernt die unglücklich verheiratete Diane den talentvollen Künstler kennen. Graf de Lys weilt auf Wochen hinaus auf einem Landsitz und liegt der Jagd, sowie anderen Vergnügungen ob. Plötzlich kehrt er während eines Besuchs Paul Aubrys zurück und fordert Diane auf, ihm unverzüglich ins Ausland zu folgen, wohin er in

diplomatischer Eigenschaft reisen soll. Der Besuch im Atelier ist ihm hinterbracht worden, er glaubt fest, dass dieser dem Maler gegolten. Eine Verwandte, — une de ces femmes qui passent leur vie à rembourrer le fossé où leur vertu comptait choir et qui, furieuses de rester sur le bord à attendre qu'on les pousse, jettent des pierres aux femmes qui passent, — hat das bislang noch platonische Verhältnis zwischen Diane und Paul in unrichtigem Lichte dargestellt.

Statt ins Ausland zu reisen, bestimmt Diane ihren Gemahl, sie zu ihrem Vater zurückzubringen. In Lyon giebt ihr Marcelline den bewussten Ring zurück, als Zeichen, dass Paul Aubry in einen Bruch willigt. Allein dieser ist auch in Lyon anwesend und lauert dem Grafen auf, ihn zum Zweikampf zu zwingen. Während er in einem stürmischen Auftritt Diane beschwört, mit ihm zu fliehen, tritt der Graf ein und droht, von seinem Recht, ihn niederzuschiessen, unerbittlich Gebrauch machen zu wollen, sobald er ihn wieder bei Diane antreffen wird. Nach mehreren Versuchen, ein Duell hervorzurufen, kehrt Paul verzweifelnd nach Paris zurück. Dort ist er durch sein romantisches Verhältnis zum Löwen des Tages geworden, eine junge Millionärin, die eine Zeichnung von ihm im Hause der Gräfin de Lys gesehen, will ihn durchaus heiraten. Paul liebt noch Diane mit der ganzen Macht seines Herzens, obschon sie ihm seit einem halben Jahr nicht mehr geschrieben hat. Da überbringt ihm Maximilien den geschriebenen Beweis, dass sie mit dem Grafen sich versöhnt und den Geliebten vergessen hat. Um mit diesem Abschnitt seines Lebens endgiltig abzuschliessen, will Paul seinen tiefen Kummer der treuen Mutter mitteilen. Während er schreibt, tritt Diane ins Gemach. Ihre Briefe an ihn sind unterschlagen worden, derjenige, den Maximilien vorgezeigt, war gefälscht. Der Graf ist seiner Frau auf dem Fusse nachgefolgt. Er pocht ungestüm, Paul nimmt zwei Stossdegen von der Wand und öffnet die Thüre. Jetzt streckt ihn der Graf seiner Drohung gemäss mit einem Pistolenschuss nieder, um seines Hauses Ehre zu rächen. So zerhaut Dumas den Knoten, dessen Lösung zu schwierig war.

Ähnlich zog sich Augier im „*Mariage d'Olympe*" aus der Verlegenheit, als er die Kourtisane durch den alten Marquis erschiessen liess. Doch ist dieser Ausgang, so verwerflich man ihn auch nennen

muss, eher plausibel, als der von „Diane de Lys", weil es sich nicht um einen von der Leidenschaft irregeleiteten Mann handelt, sondern um ein schadenfrohes, gemeinschädliches Weib. Auch sonst bezeichnet dieses zweite Stück keinen grossen Fortschritt gegen das Erstlingsdrama, weil die realistische Gestaltungskraft Dumas' weniger zur Geltung gekommen ist.

Die Trink- und anderen Liedchen, die den Lesern beider Stücke übelangebracht erscheinen möchten, waren damals eine unumgängliche Beigabe, weil die kaiserliche Zensur gewissen Theatern, darunter dem „Gymnase dramatique", nur die Aufführung von Lustspielen mit Gesangseinlagen gestattete.

Spätere Romane hat Dumas im Gegensatz zu seinem Vater nicht mehr zu Dramen umgemodelt. Erst 1888 erfuhr *„l'Affaire Clémenceau"* (1864) eine Dramatisierung, welche im Vaudevilletheater Sensation machte. Der Bearbeiter derselben, Armand d'Artois, Sohn des Theaterdirektors, welcher den *„Kean"* des älteren Dumas zur Einstudierung gebracht hatte, löste seine Aufgabe mit bemerkenswertem Geschick. Doch ist ein näheres Eingehen auf das Stück entbehrlich, da es sich um ein Erzeugnis handelt, wie in jeder Theatersaison mehrere auftauchen. Die in mehreren Dramen verfochtene These von der ungerechtfertigten Zurücksetzung der unehelichen Kinder ist hier mit dem ganzen Lebensgang des um sein Glück betrogenen und an seinem Weib zum hinterlistigen Mörder gewordenen Künstlers nur lose verknüpft. Bunte Sittenbilder bedenklicher Art nehmen das Interesse fast ausschliesslich in Anspruch. Das ist vielleicht auch die Absicht des Autors gewesen, der zugleich gegen das Unwesen der weiblichen Modelle, für die Ehescheidung, über den verhängnisvollen Einfluss auffallender Schönheiten u. s. w. mit gesprächiger Entrüstung das Wort ergreift.

III.

Im Jahre der epochemachenden Aufführung des *„Mariage d'Olympe"* (1855) ging das erste selbständige Drama von Dumas über die Bretter; in einem Zeitraum von zwanzig Jahren folgten zehn weitere Stücke, von denen die Hälfte in die siebziger Jahre fällt. Im ganzen enthält das mit dem Jahre 1876 abgeschlossene Théâtre Complet vierzehn Stücke, darunter nur zwei Einakter. Nach

1876 liess Dumas noch vier grössere Dramen aufführen, so dass er Augier quantitativ kaum nachsteht.

Wenn die vierzehn Stücke der Gesamtausgabe die gleiche Bändezahl füllen, wie die fünfundzwanzig von Augier, so kommt der Unterschied weniger von der Länge der einzelnen Dramen Dumas' her, als vielmehr auf Rechnung der Vorreden. Diese umfassen in der Regel zwanzig, mitunter dreissig, ja vierzig, fünfzig und mehr Druckseiten,*) in denen ohne Ziel und ohne Zwang über einzelne Vorkommnisse aus dem Leben des Autors, über hervorragende Zeitgenossen, über sittliche und soziale Streitfragen, über das Thema des betreffenden Stückes und einiges mehr geplaudert wird. Nicht um viel Aufhebens aus seiner Persönlichkeit zu machen, will Dumas diese Plaudereien nachträglich zugesetzt haben, sondern aus innerem Bedürfnis, mit seinem Leser sich gemütlich auszusprechen und der Nachwelt einzelne Eigentümlichkeiten aus dem geistigen und geselligen Leben unseres fieberhaft aufgeregten Zeitalters mitzuteilen. „C'est pour causer, dans une époque où la causerie tend à disparaître, de choses qui me semblent encore, pour quelques esprits, aussi intéressantes que les affaires ou la politique; c'est aussi un peu pour donner à ceux qui viendront après nous (car nous mourrons un jour, il ne faut pas se le dissimuler), une notion aussi exacte que possible du va-et-vient de notre siècle bizarre, si curieux, si inquiet, si sceptique, si crédule, si nerveux, si exagéré, si sentimental, si révolutionnaire et si bon enfant. Je n'apparais cependant ni pour le punir, ni pour le guider, ni pour le transformer, ni pour l'amuser même. Je ne suis ni dieu, ni apôtre, ni philosophe, ni bateleur. Je suis quelqu'un qui passe, qui regarde, qui voit, qui sent, qui réfléchit, qui espère, et qui dit ou écrit ce qui le frappe dans la forme la plus claire, la plus rapide, la plus propre à ce qu'il veut dire. Si le style n'est pas toujours d'une correction irréprochable, la pensée est toujours d'une sincérité parfaite, car j'aimerais mieux labourer l'arpent de terre que le travail m'a donné que d'imprimer un mot que je ne penserais pas. Je blesse

*) „*Monsieur Alphonse*" hat eine Einleitung von 69 Seiten, das Stück selbst nicht viel mehr. Zu „*l'Étrangère*" schrieb Dumas 50 Seiten Vorrede etc.

souvent ainsi des idées reçues, des conventions établies, les préjugés et le qu'en dira-t-on dans lesquels la société vit tant bien que mal qu'elle ne veut pas se voir reprendre, parce qu'elle en a l'habitude et parce qu'elle a horreur du dérangement. Bref, j'écris pour ceux qui pensent comme moi. Inutile de combattre les opinions des autres; on parvient quelquefois à vaincre les gens dans une discussion, à les convaincre jamais. Les opinions sont comme les clous; plus on tape dessus, plus on les enfonce. Tout notre pouvoir se réduit à dire ce qui nous paraît être la vérité. Les hommes posent les chiffres et le temps fait la preuve."

Aus diesem löblichen Bedürfnis, zwanglos zu plaudern, folgert Dumas für sich die Berechtigung, seine ästhetischen und sozialpolitischen Grundsätze in ermüdender Breite vorzutragen. Die interessantesten unter diesen Abhandlungen sind die durch abfällige Besprechungen von Francisque Sarcey im „*Temps*" und von Cuvillier-Fleury im „*Journal des Débats*" hervorgerufenen Vorreden, so reich sie an Gemeinplätzen sind. Es weiss zwar jeder, dass ein mässiger Denker ein guter Dramatiker sein kann, dass im Charakter der handelnden Personen einzelne Seiten nur schwach angedeutet werden dürfen, dass es auf Klarheit, Raschheit, Knappheit ankommt und dergleichen, aber Dumas fühlt sich berufen, dies noch einmal ausdrücklich zu betonen. Oft findet er eine glückliche Formel. Die drei Grundeigenschaften des Dramas fasst er z. B. in Wirklichkeit des Inhalts, Möglichkeit der Thatsachen und Kunstfertigkeit in der Szenenführung zusammen.*)

Gerät er auf das Gebiet der Sozialreform, so verliert der Theoretiker häufig alles Mass. Bald schwillt ihm der Stoff derart unter den Händen an, dass er besondere Flugschriften schreibt. Wir nennen nur: „Une Lettre sur les Choses du jour"; „Nouvelle Lettre de Junius à son ami A — D —". Révélations curieuses et positives sur les principaux personnages de la guerre actuelle 4ième édit., augmentée d'un Avant-Propos de George Sand; „Une nouvelle Lettre sur les Choses du jour"; „L'Homme-Femme" (40ième édit.); „La Question

*) Le réel dans le fond, le possible dans le fait, l'ingénieux dans le moyen. Préface zum „*Père prodigue*" Bd. III. der Gesamtausgabe, pag. 201.

du Divorce"; „Les Femmes qui tuent et les Femmes qui votent"; „Lettre à M. Naquet" (Urheber des Ehescheidungsgesetzes).

Sein Augenmerk richtet Dumas vorzugsweise auf das weitumfassende Thema „Das Weib und die Liebe". Er sucht das Weib, welches als Hohepriesterin im Theater herrschte und in allen Tonarten verherrlicht wurde, vom Postamente zu stürzen und alle seine Gebrechen bloszulegen. Er leugnet das „praestat invicta Venus". Da alle grossen Leidenschaften und alle grossen Charaktere auf der Bühne erschöpfend behandelt schienen, konzentrierte Dumas seine poetische Kraft und seine schonungslose Satire auf die Darstellung der sittlich angefaulten Frauenwelt. Seinem Dichterauge erscheint diese als ein bestrickendes, alles betäubendes und verschlingendes Monstrum, dem die besten Kräfte des Vaterlandes, die Blüte der jungen Männergeneration zum Opfer fällt. Man lese die mit Zolascher Kraft und Genialität ausgeführte Beschreibung in der Vorrede zu „*la Femme de Claude*" (pag. 202 ff.).

In einer Serie von sechs Stücken — „*Le Demi-Monde*", „*L'Ami des Femmes*", „*la Visite de noces*", „*la Princesse Georges*", „*la Femme de Claude*" und „*l'Étrangère*" (1855—1876) — hat Dumas den Gegenstand nach allen Seiten hin beleuchtet und das Pariser Publikum aus dem Schlafe gerüttelt. Die bittere Arznei hat selbstverständlich bis jetzt keine Wirkung gehabt. Das Theater ist ja keine moralische Besserungsanstalt.

„*Le Demi-Monde*" (20. März 1855) hat eine seltsame Vorgeschichte. Der freisinnige Minister Achille Fould wollte ein Stück von Dumas für das klassische Théâtre-Français haben, weil das ernste Repertoire etwas einförmig wurde und man das Gymnase dramatique nunmehr auf Dreiakter mit Gesangseinlagen — die Kameliendame und Diane de Lys hatten je fünf Akte — zu beschränken beabsichtigte. Die künstlerische Tyrannei der Rachel schreckte den jungen Dramatiker ab. Die grosse Tragödin, die als Camilla, als Phädra, als Judith, als Katharina II unübertroffen und unübertrefflich dastand, hatte sich ihr eigenes Publikum herangezogen, welches sicherlich ein durchaus modernes Stück abgelehnt hätte. Daher ging Dumas fils darauf aus, dem Minister gefällig zu sein und zugleich sein Drama nicht in dem Théâtre-Français aufführen zu lassen. Er arbeitete in aller Stille, legte drei Tage vor dem

Allerweltsgünstling Scribe dem kunstverständigen Minister sein Opus vor, — er wusste genau, wann jener seine „*Czarine*“ beendet haben könnte, — und brachte die Regierung vor die peinliche Alternative, entweder den alten Scribe und Mademoiselle Rachel, für welche jenes Stück geschrieben war, empfindlich zu kränken, oder als schwache Genugthuung dem kecken Dumas die Erlaubnis zu geben, das fünfaktige Stück ohne Gesangseinlagen auf der Bühne des Gymnase geben zu lassen. Dort war er nämlich seines Publikums sicher. Um dem Minister diese Entschliessung zu erleichtern, hatte er zudem eine Menge Derbheiten stehen lassen, die vor der ersten Aufführung bei Montigny gemildert wurden.

Von da ab schrieb Dumas nur für das Gymnase, und die Frau des Direktors, die liebenswürdige Rose Chéri, kreierte die Titelrollen. Erst l'Étrangère kam mit Sarah Bernhardt als Mistress Clarkson von vornherein auf die Bühne des Théâtre-Français.

Der Titel *Demi-Monde* musste schon allgemeine Neugier erwecken. Darunter verstand der Verfasser jene Frauen, welche durch irgend einen Skandal aus einer ehrenwerten Familie ausgestossen wurden und aus der besten Gesellschaft schmählich desertierten. Die Namen, die sie tragen, haben in der Welt den allerbesten Klang und hochangesehene Träger, in deren Gegenwart man kraft eines stillschweigenden Übereinkommens jener Gattinnen, Mütter und Töchter niemals erwähnt. Die Demi-Monde beginnt da, wo die rechtmässige und rechtschaffene Gattin aufhört, und hört da auf, wo die verkäufliche Liebe beginnt. Heutzutage sind diese Grenzen verwischt; man zählt zum grossen Leidwesen Dumas' die ganze Gattung der Buhlerinnen aller Grade zur Demi-Monde, so dass das neu entdeckte oder neu durchforschte Land den vom Entdecker beabsichtigten Namen nicht mehr trägt. Ähnlich erging es dem Kolumbus, meint Dumas.

Die Bedeutung dieses Dramas besteht weniger in der Handlung und Tendenz, als in der scharfen Beobachtung des Lebens, in der eindringenden Charakterschilderung und im realistischen Stil. Wie das Gespräch in der vierten Szene des zweiten Aufzugs von Molières *Misanthrope* dem Kulturhistoriker für alle Zeiten ein anschauliches Bild des Lebens und Treibens der Gesellschaft im siebzehnten Jahrhundert, so giebt fast in jedem Stück Dumas' ein lebendig bewegter

Auftritt das heutige Pariser Leben getreu wieder. — „Seitdem die pflichtvergessene Frau aus dem Schosse der Familie gewaltsam entfernt werden darf, ist die Demi-Monde entstanden," sagt Dumas. Die erste Verbannte beweinte ihre Schmach in der Verborgenheit; als sie zu zweien waren, nannten sie ihre Schuld ein Unglück und einen Irrtum und begannen sich gegenseitig zu trösten. Als sie drei waren, luden sie sich zum Essen ein, sobald sie vier waren, tanzten sie einen Kontretanz. Allmählich scharten sich um diese Frauen verschiedene fragwürdige Gestalten: „les jeunes filles qui ont débuté dans la vie par une faute, les fausses veuves, les femmes qui portent le nom de l'homme avec qui elles vivent, quelques-uns de ces vrais ménages qui ont fait leur surnumérariat dans une liaison de plusieurs années; enfin toutes les femmes qui veulent faire croire qu'elles ont été quelque chose et ne veulent pas paraître ce qu'elles sont. *A l'heure qu'il est, ce monde irrégulier fonctionne régulièrement, et cette société bâtarde est charmante pour les jeunes gens. L'amour y est plus facile qu'en haut et moins cher qu'en bas.*" (II, 9.)

Die einzelnen Gestalten aus der Demi-Monde sind sehr geschickt gruppiert. Valentine, von ihrem Manne getrennt, den niemand kennt, lebt im grössten Luxus, in der Voraussicht, dass nach Erschöpfung ihrer reichen Mitgift eine Versöhnung zustande kommen wird. Nachdem diese Hoffnung abgeschnitten ist, geht sie mit einem Börsianer und dem üblichen Defizit durch. Die alte Vicomtesse lebt von der Hand in den Mund. Mit den Trümmern ihres Vermögens und einem gewissen Borgtalent kann sie noch ein Haus machen, um ihre Nichte Marcelle unter die Haube zu bringen. Diese wird die Heiratspläne vereiteln und von der fragwürdigen Umgebung sich loslösen.

Die Hauptthätigkeit fällt aber der ränkesüchtigen Baronin Suzanne d'Ange zu. Ihr Streben geht einzig und allein darauf hinaus, durch eine günstige Heirat einen ehrenwerten Namen und die in der Gesellschaft verlorene Stellung wiederzuerobern. Nach dem weltunkundigen Raymond de Nanjac, der zehn Jahre in Algier gedient hat und keine Zeit für die Liebe erübrigen konnte, wirft die schlaue Abenteurerin ihre Netze aus. Aber Olivier de Jalin, der ehedem ihre Gunst auch genossen, wird den Arglosen vor

Schaden zu bewahren haben. Der Kampf zwischen Olivier und Suzanne ist reich an Peripetien und Aufregungen, zumal es den Anschein hat, als sei Olivier, der Skeptiker, der Warner, selbst noch im Banne der Sirene. Darin liegt gerade die Gemeinschädlichkeit solcher Weiber. Zunächst soll es nach heftigen Auseinandersetzungen zwischen beiden Männern zum Duell kommen, wie fast in jedem Stück Dumas'; allein die Gefahr, in der Olivier schwebt, entreisst Marcelle das Geständnis ihrer Liebe zu ihm und giebt dem blasierten Mann neue Lebenslust. Auch Suzanne findet sich bei Olivier ein. Sie hat dem alten Marquis ihr Vermögen zurückerstattet, sie besitzt regelrechte Legitimationspapiere, Olivier steht als Verleumder da. Dennoch will sie ihn heiraten, im Fall Raymond unterliegen sollte. Marcelle ist bereit, ihr das Feld zu räumen und Olivier die Wahl freizustellen. In begreiflicher Aufregung harren beide Frauen des Ausgangs. Sobald Olivier aus dem heranrollenden Wagen steigt und Marcelle den Mann ihres Herzens unversehrt sieht, ruft sie freudig aus: „Er lebt! Nun mag Gott alle Pein über mich senden." Olivier ist anscheinend nur leicht verwundet. Und Raymond?

Ein Taschenspielerkunststück, das Scribe erfunden haben könnte, muss den unmöglich scheinenden, erwünschten Ausgang herbeiführen. Am Abend der Première liess sich selbst der alte Dumas durch die Kunstgriffe täuschen und grollte dem Sohn ob der Brutalität der Lösung. Alles hing an den Lippen des Verwundeten, der den Tod seines schuldlosen Gegners Raymond de Nanjac und das ganze unselige Duell mit seiner unbesiegbaren Liebe zu Suzanne d'Ange motiviert. Erschöpft sinkt er in ihre Arme und beschwört sie, sofort mit ihm Paris zu verlassen. Suzanne willigt ein, er hält sie zärtlich umschlungen. Plötzlich lacht Olivier laut auf und giebt dadurch dem Totgeglaubten das verabredete Zeichen. Raymond erscheint, und die schlaue „Baronin" hat die Partie verloren. „Ich habe mir einen Degenstich geben lassen," sagt Olivier zu ihr, „[illegible] das Recht zu erwerben, die Wahrheit zu beweisen. Nicht ich h[illegible] Ihre Heirat verhindert, sondern die Vernunft, die Gerechtigk[illegible] das soziale Gesetz, welches heischt, dass ein ehrbarer Mann [illegible] ein ehrbares Weib heirate. Sie haben die Partie verloren, aber [illegible] retten Ihren Einsatz!" Raymond de Nanjac erstattet ihr näml[illegible]

durch Oliviers Hand das Vermögen wieder, das sie dem Marquis de Thonnerins hatte zurückgeben müssen. Die Baronin aber hatte aus Versehen die Wertpapiere liegen lassen und kann die Gabe zurückweisen.

Ein Alp fiel von der Brust der Zuschauer, die Gerechtigkeit hatte ihr Opfer, ohne dass es ein Menschenleben kostete.

Dumas bewarb sich mit diesem Drama um den Fünftausendfrankenpreis, den ein Vorgänger Foulds für das beste, auf irgend einem Theater mit Ausnahme des Théâtre-Français aufgeführte Stück bestimmt hatte, welches geeignet wäre, durch gute Vorbilder und Verbreitung gesunder Gedanken die arbeitenden Klassen zu belehren und für Sittenverbesserung zu wirken. Die echt französische Sucht, durch Geldpreise von Regierungswegen den litterarischen Geist in bestimmte Kanäle zu leiten, schätzte Dumas nach ihrem richtigen Wert. Selbstverständlich erhielt er den Preis nicht, ein Sieg hätte ihn in die grösste Verlegenheit gebracht. Le Demi-Monde ist inzwischen unter Perrins Direktion in das Heiligtum des Théâtre-Français eingedrungen.

Die zahlreichen Demi-Monde-Stücke, wie der geringschätzige Ausdruck heisst, haben also in Dumas ihren geistigen Vater. Sie wurden von 1855 ab als besondere Gattung gepflegt und haben, trotzdem sie lediglich auf Pariser Boden und im Pariser Leben wurzeln, zum Entsetzen der Benedix- und Kotzebue-Liebhaber auch in Deutschland Anklang gefunden. Hat ihnen doch Heinrich Laube im vornehmsten Theater Wiens, im Hofburgtheater, Bürgerrecht erwirkt. Neuerdings ist auch der Vorkämpfer des jüngsten Deutschland, der kraftstrotzende und von Übermut überquellende Karl Bleibtreu, in die Kreise der „schlechten Gesellschaft" herabgestiegen. Eine sittlich Gefallene muss rein lieben und ihren reinen Liebhaber rein zu Tode schmachten lassen. Diese Heldin ist indessen keine Kameliendame, sondern eine Berliner Schenkmamsell. Dafür darf natürlich weder Dumas noch Zola verantwortlich gemacht werden.

Weniger selbständig erfunden ist „*La Question d'argent*" (31. Januar 1857). Dem von Ponsard und Augier gebahnten Pfade folgend, bringt Dumas einen Börsenmann mit weitem Gewissen, geringer Bildung und rasch erworbenen Millionen auf die Bühne,

ohne dass sein Giraud dem unsterblichen Vernouillet nahe kommt. In beiden soll der Erzmillionär Mirès zu erkennen sein. Daneben wird wieder einmal die Geldheirat verworfen, weil gegen das Übergewicht, welches das eingebrachte Vermögen dem einen Teil giebt, der andere schlechterdings nicht anzukämpfen vermag und die egoistischen Berechnungen in der Regel zu Schanden werden.

IV.

In den Jahren 1858 und 1859 tritt Dumas zum Familiendrama über und greift die beiden von Diderot erfolgreich behandelten Themata wieder auf. „*Le Fils Naturel*" (16. Januar 1858) erörtert die Frage, welche in „*l'Affaire Clémenceau*" einen noch stärkeren Ausdruck finden sollte, die Rechtsverhältnisse der unehelichen Kinder. Man lasse nicht ausser acht, dass Dumas fils ebenfalls zu jenen enterbten Gliedern der Gesellschaft gehört hat. Eine unerfahrene Näherin wird vom Sohne der Herrschaft, bei welcher sie gearbeitet, verführt und mit ihrem Kinde im Stich gelassen, da bei dem Bildungsgrad des Mädchens und ihrer Angehörigen eine Heirat durchaus ausgeschlossen ist. Charles Sternay glaubt sich mit einem Rententitel von dreitausend Franken loskaufen zu können und spiegelt Clara vor, er müsse zur Eintreibung gefährdeter Vermögensteile auf längere Zeit nach Amerika. Auf die Kunde, dass Charles eine Geldheirat zu schliessen im Begriffe steht, eilt Clara hin und wirft ihm stolz die Rentenscheine vor die Füsse. Sie will nichts annehmen, weil so das Kind ihr allein angehört.

Nach zwanzig Jahren ist aus dem verlassenen Kinde der Näherin Clara Vignot der stattliche und feingebildete Weltmann Jacques de Boisceny geworden. Des Schicksals Laune führt ihn zur Familie seines pflichtvergessenen Vaters; — er weiss selbstverständlich nichts über seine Herkunft; — er verliebt sich in seine Kousine Hermine Sternay, Tochter eines verstorbenen Divisionsgenerals, und findet beim entschlossenen Mädchen Erhörung. Das Idyll hat Dumas mit den zartesten Farben ausgeführt, um für das wenig tröstliche Bild des Prologs zu entschädigen. Die Mutter Sternays und Grossmutter Herminens war während der Stürme der Revolution froh, den Architekten Sternay heiraten zu können; sie nahm nach seinem Tod ihren Familiennamen d'Orgebac wieder an und nannte sich

schliesslich einfach Marquise d'Orgebac, damit ihr Bruder, ein alter Hagestolz mit liberalen Grundsätzen, nicht alleiniger Träger dieses ehrwürdigen Namens sei. Denn da für irgend eine ihrer Urgrossmütter König Heinrich, le vert-galant, ein kleines Faible gehabt hatte, fliesst in ihren Adern ein Tröpfchen königlichen Blutes, wie der Marquis in seiner kaustischen Art bemerkt. Was bei der bürgerlichen Kanaille eine Schande wäre, ist in diesem Fall für die Adelsfamilie eine hohe Ehre. Wie kann da von Heirat mit einem Herrn Jacques de Boisceny, dessen Adel nicht einmal zweifellos ist, die Rede sein?

Als vollends der Marquise kund wird, dass Jacques der uneheliche Sohn von Sternay mit der Näherin Clara ist, sind alle Hoffnungen zu Ende. Jacques eilt zu seinem Vater. Der Egoist kennt des Herzens Stimme nicht und speist den unwillkommenen Sohn mit kalten Redensarten ab. Die Spannung steigt aufs höchste, als Jacques mit dem von Sternay ausgesprochenen Verdacht über den dunklen Ursprung des Vermögens vor seine Mutter hintritt und in wilder Leidenschaft Aufklärung fordert. Die Erbschaft eines allein in der Welt stehenden Jünglings, den Clara bis zu seinem frühen Tod gepflegt, war ihrem mütterlichen Ehrgeiz willkommen gewesen, um Jacques eine vornehme Erziehung zu geben und seine Abkunft nicht fühlen zu lassen. Jetzt stehen dem jungen Mann, der seine Studien mit Glanz vollendet hat, alle Ämter offen.

Mittlerweile ist Hermine ins Kloster zurückgeschickt worden; auf den Rat des Marquis d'Orgebac, der den Liebenden beisteht, hat sie eingewilligt, ihre Volljährigkeit dort abzuwarten, da sie auf Jacques' Treue felsenfest baut. Dieser hat den bürgerlichen Namen seiner Mutter angenommen und auf Empfehlung des Marquis einen Vertrauensposten im Ministerium erlangt. Sein herzloser Vater hat sein Geschäft mittlerweile veräussert und gedenkt Abgeordneter zu werden. Seitdem die hohe Stellung des Sohnes ihm von Nutzen sein kann, erbietet sich Sternay, ihm den Namen zu geben, den er ihm fünfundzwanzig Jahre lang vorenthielt. Der Marquis macht ihm durch die schlaue Rechnung einen Strich, indem er den jungen Mann adoptieren und mit dem hohen Adelstitel zieren will, den er seinem Neffen Sternay vorher verweigert hatte. Nach einer mit trefflichem Humor dargestellten Beratung mit dem Notar

Aristide Fressard schlägt Sternay seinem Oheim abermals vor, er solle ihn (Sternay) adoptieren, wogegen er Jacques Vignot als seinen Sohn gesetzlich anzuerkennen sich verpflichtet. So würde der berechnende Sternay Marquis, und der Lieblingswunsch seiner hochmütigen Mutter erfüllt. Die verlockende Aussicht veranlasst die Marquise d'Orgebac, plötzlich der einstigen Näherin alle erdenklichen Aufmerksamkeiten zu erweisen und sie als Bundesgenossin anzuwerben. Schon fügt Clara sich darein, der stolzen Familie und dem Glück ihres heissgeliebten Sohnes aus dem Wege zu gehen, als Jacques von seiner diplomatischen Sendung in Konstantinopel heimkehrt. Er weigert sich entschieden, den Namen seiner Mutter mit dem Sternays zu vertauschen, obwohl dieser vor aller Welt ausgeposaunt hat, dass der in jüngster Zeit vielgenannte Diplomat sein Sohn sei; er hat dem unbedeutenden Namen Ehre gemacht und bedarf keines andern. Als Jacques Vignot wirbt er nochmals förmlich um die Nichte des verschmähten Vaters und rächt sich an dem alten Egoisten durch Überreichung eines Adelsbriefs, den er für ihn vom Kaiser erlangt. Darf der kinderlose Sternay sich auch nicht Vater des neuen Staatsmanns nennen, da er — selbst verehelicht — die verlassene Mutter nicht heiraten kann, so soll er wenigstens den Titel seiner Vorfahren mütterlicherseits führen und zu seiner Beschämung dem Sohn der Näherin dieses Geschenk zu verdanken haben.

„*Le Fils naturel*" ist durch und durch moralisch und könnte in jedem deutschen Hoftheater gegeben werden. Leider ist es weniger bekannt als die anspruchs- und geräuschvollen Ehebruchsdramen, die wir weiterhin zu erörtern haben werden, und durch welche die neuere Bühnenlitteratur der Franzosen bei engherzigen Moralisten in Verruf gekommen ist. Man lebt diesseits der Vogesen in dem Wahne, als könne es bei Dumas und Sardou ohne ein paar Ehebrüche nicht abgehen und als seien andere Probleme geradezu ausgeschlossen. „Genau betrachtet," sagt der jüngstdeutsche Schriftsteller M. G. Conrad, „spielt man seit einem Jahrhundert in Paris das nämliche Stück und singt das nämliche Lied — nur unter verschiedenen Titeln, und es sind fast immer die nämlichen Autoren und die nämlichen Aktoren, oder zum Verwechseln ähnliche..... Das eine Stück, das eine Lied: das Ewig-

weibliche als das Ewigehebrecherische, die schönere Hälfte der Menschheit unter dem ausschliesslichen Gesichtspunkt zuchtloser Geschlechtlichkeit."

Beim anderen Drama in Diderots Stil „*Un Père prodigue*" (30. November 1859) spielt das „Ewigehebrecherische" wiederum eine recht bescheidene Rolle. Der Graf de la Rivonnière hat nach einer bei strengen Eltern verbrachten Jugend sehr frühe geheiratet und nach zweijähriger Ehe seine Gattin verloren, die ihm einen Sohn hinterliess. Die gewaltsam zurückgehaltene Lebenslust des jungen Witwers bricht sich plötzlich Bahn, er bringt in fürstlichen Liebhabereien mit Parasiten und Kokotten Hunderttausende durch und führt seinen herangewachsenen Sohn überallhin mit. Dumas wollte hier sein Verhältnis zu seinem Vater schildern, der allerdings als Urbild eines „père prodigue" gelten kann. Die Vermögensverhältnisse des Grafen werden immer trostloser, bis eines Tages André sich gezwungen sieht, dem Vater ernstlich ins Gewissen zu reden und sein Vormund zu werden. „Je ne suis plus ton fils, je suis ton père!" Dieser schickt sich in liebenswürdigster Art in die sanfte Tyrannei seines verständigen Sohnes und geht mit Begeisterung auf den Vorschlag einer Wiederverheiratung ein. Nur richtet er seine Wünsche nicht auf die solide bürgerliche Witwe, die André für ihn ins Auge fasste, und die für ihn die geeignetste Partie gewesen wäre, sondern auf die jugendschöne Nichte der Marquise de Charry. Beiden Damen hatte der galante Weltmann im Seebad Dieppe, dem Sammelpunkt der vornehmen Pariser, stark den Hof gemacht.

Damit ist der Konflikt gegeben, der jetzt in ausgiebigster Weise ausgebeutet wird. Der Vicomte liebt im stillen die Jugendgespielin, um deren Hand er für seinen Vater werben soll, ein prächtiges, charaktervolles Mädchen vom Schlag der Heldinnen in Augiers Dramen. Mitten in der Unterredung mit ihr bricht er ab und bittet die Marquise, die Sache seines Vaters zu vertreten, da er nicht die nötige Selbstverleugnung in sich fühlt. Im folgenden Auftritt legt Helene ihre Ansicht über die konventionelle Ehe und ihre verschiedenen Verehrer in Dieppe unverblümt dar. Graf de la Rivonnière, welcher auf Veranlassung der Marquise im Nebenzimmer versteckt ist, um im geeigneten Moment seiner Verlobten zu Füssen zu fallen, wird durch die vernünftigen Einwände Helenens umge-

stimmt und kommt hervor, um — grossmütig wie alle leichtsinnigen Menschen — für seinen Sohn Helenens Hand zu erbitten.

Das idyllische Eheglück von André und Helene bleibt nicht lange wolkenlos. Der Schwiegerpapa hat sich nicht von den freigebigen Anwandlungen und Junggesellenansichten freigemacht. Einer früheren Geliebten Andrés, der schwarzverschleierten Dame des ersten Aktes, verschafft der alte Sünder eine Unterredung mit dem Widerwilligen und stört unfreiwillig die Beschaulichkeit der Flitterwochen. So wirft die stürmische Vergangenheit immer noch Wellen auf. Böse Zungen verbreiten, Graf de la Rivonnière schwärme für Helene, und André habe auch alle Ursache, auf den fünfzigjährigen Schwerenöter eifersüchtig zu sein. Die Saat des Misstrauens geht üppig auf.

Das Vorleben des Grafen de la Rivonnière muss sich noch schwerer rächen. Der Bruch mit dem Sohne wird vollständig, eine Demimondaine, die den Höhepunkt ihrer Jugend lange hinter sich hat, nistet sich im Hause des Grafen ein und geberdet sich als Reformatorin und sparsame Hausfrau. Sie hat die augenblickliche Verstimmung des eitlen Mannes in ihrem Interesse benutzt und ihn bis auf die letzten Geldmittel ausgesogen. André hatte, um seiner jungen Frau das unerquickliche Schauspiel zu ersparen, eine Reise angetreten. Er kehrt eiligst zurück und ist zu den grössten Geldopfern bereit, um Mademoiselle Albertine von der befürchteten Heirat mit seinem Vater abzubringen. Die schlaue Kokotte hegte aber keine so hochfliegenden Pläne. Sie weiss recht wohl, dass der gräfliche Name jeden Wert verliert, sobald er auf ihre Person übergeht. Ihr Streben ist allein darauf gerichtet, ihr Peculium möglichst zu vermehren, um den Parasiten de Tournas zu heiraten. Kaum ist diese Gefahr beseitigt, so droht ein weit gefährlicherer Konflikt. Der Ehegatte der geheimnisvollen Dame in Schwarz hat einen Brief abgefangen und stellt den alten Don Juan heftig zur Rede. Der Schein spricht zu seinen Ungunsten, indem die für André bestimmten Briefe mit einem unmerklichen Zeichen versehen an den alten Grafen gerichtet wurden. Er darf den Zweikampf auf Leben und Tod nicht ablehnen. Entschlossen eilt er zu André und Helene nach Fontainebleau, übergiebt jenem den verhängnisvollen Brief und versöhnt sich mit ihnen, als wolle er eine grössere Reise antreten.

Sein früherer Lebenswandel hat sein Ansehen untergraben: würde er jetzt wieder mit den Kindern zusammenleben, dann hiesse es nur, er habe sich ihnen genähert, weil sein Vermögen erschöpft ist. Darum bedarf es einer reinigenden Katastrophe. Der Alte eilt leichten Herzens auf den Kampfplatz, begleicht seine Rechnung mit dem gekränkten Ehemann durch einen kräftigen, zum Glück nicht tötlichen Degenstich, — die sogenannten „Gottesgerichte" haben im Leben mitunter diesen gerechten Ausgang! — und kehrt gesund und für immer von seinen Thorheiten geheilt in die Arme des Sohnes zurück. André soll seinen noch ungeborenen Sprössling lieben, wie er ihn liebte, aber anders erziehen, als er ihn erzog. Mit dieser Mahnung schliesst das spannende Familiendrama. Alles gegen die Moral verstossende hat der Verfasser so mancher mit wollüstigem Beiwerk gepfefferten Stücke hier nur angedeutet, selbstverständlich ohne in farblose Umschreibungen und unmännliche Prüderie zu verfallen. Ein gesunder, ja übermütiger Realismus spricht aus allen Stücken Dumas'.

Das Problem des „natürlichen Sohnes" betrachtet Dumas in zwei anderen Dramen von einer anderen Seite. Er fasst vornehmlich das Los der Filles-Mères ins Auge. Schon Victor Hugo hatte in seiner allumfassenden Humanität pharisäischen Richtern zugerufen:

„*O, n'insultez jamais une femme qui tombe!*"

Nach ihm tritt Dumas fils mit der kategorischen Forderung auf, man solle die Gefallene, falls sie nach dem Fehltritt unentwegt der Sühne gelebt, als unbescholtenes Mitglied der Gesellschaft betrachten, und verficht mit Energie ihre Ansprüche auf Familienglück und allgemeine Achtung.

In „*Les Idées de Madame Aubray*" (16 März 1867) giebt Dumas nach einem lebensfrischen Gemälde aus dem Badeleben die Charakteristik der idealen christlichen Mutter. Madame Aubray gründet im Seebad Waisenschulen, giebt reichlich von ihrem Überfluss und sucht mit Leidenschaft die Gelegenheit auf, Gutes zu stiften. Ihr Sohn Camille, Hilfsarzt in einer Geburtsklinik, steht der edlen Mutter begeistert zur Seite. Die Tugend siegt sogar über die Unbilden der Zeit, „des ans l'irréparable outrage" ging an Madame Aubray so spurlos vorüber, dass man sie für die ältere Schwester des ernsten Camille zu halten versucht ist. Sie nähert

sich einer jüngeren Dame in Trauer, die mit ihrem Söhnchen vom Treiben der Badegäste sich fernhält und mit niemand Verkehr hat, und hofft bei dieser einen geheimen grossen Schmerz zu lindern. Wie Madame Aubray, so ist auch Jeannine verwitwet, als ihr Knabe zwei Jahre zählte; sie gehört zum grossen Bund der Mütter, was ihr in den Augen der im Wohlthun unermüdlichen Frau Anspruch auf Mitgefühl verleiht. Durch Madame Aubray wird sie, ohne eine Anknüpfung gewünscht oder hervorgerufen zu haben, dem von gleichen Bestrebungen erfüllten, edeldenkenden Camille näher gebracht, welcher schon in der vorausgehenden Saison auf die Vereinsamte aufmerksam geworden war. Als Camilles Mutter Jeannine immer dringender zuredet, sieht sich diese gezwungen, umfassende Beichte abzulegen. Sie war nie verehelicht, der Sohn ihres Arbeitgebers ist Vater ihres Knaben. Brotsorgen, Mangel an Gemüts- und Geistesbildung, Gleichgiltigkeit der alten Mutter, — lauter aus dem Leben gegriffene, psychologisch wahre Züge, — haben den Fall ihrer Tugend verschuldet. Da für Kind und Mutter überreichlich gesorgt ward, empfindet sie weder Groll noch Eifersucht. Tellier ist verheiratet und kinderlos, — das letztere ist wie für Sternay die einzige Strafe des Verführers, — sie hat ihn gleichgiltigen Herzens in Dieppe wiedergesehen. „*Vous êtes une inconsciente, mais vous êtes une bonne mère!*“ lauten die schlichten Trostesworte Madame Aubrays. Sie erinnert an das Wort der Heiligen Schrift von dem einen Sünder und den neunundneunzig Gerechten. Jeannine antwortet seufzend: „Ja! im Himmel ist Verzeihung zu erlangen.“ Die menschenfreundliche Mission, der sich Madame Aubray gewidmet, bestimmt sie zunächst, Mutter und Kind bei sich aufzunehmen und mit ihrem hochgeachteten Namen zu decken. Sie beschützt Jeannines Ehre sogar vor Tellier, der die mit seiner Familie befreundete vornehme Frau vor dem Verkehr mit seiner ehemaligen Geliebten warnen zu sollen glaubt, und weist diesem die Thüre.

Dann lässt sich Madame Aubray vom *vertige du bien* zu Heiratsprojekten hinreissen, die dem Zuschauer denn doch ein Lächeln abnötigen. Ein gutmütiger Boulevardier, der im Drama dem sittenstrengen und ideal angelegten Camille als Folie dienen muss, soll nach der Willensmeinung der Mutter seines Freundes deren Schützling

heiraten, um seine zahlreichen Frevel an Frauen und Mädchen zu sühnen. Selbstverständlich besinnt sich der junge Lebemann. Da erklärt Camille seiner Mutter, dass er die arme Sünderin zu seiner Gattin erheben will. So weit wollte Madame Aubray die Folgerungen aus ihrem Wohlthatendrang nicht gezogen sehen: Valmoreau ist ein Sünder, aber Camille hat nichts wieder gut zu machen, er hat sich niemals an Frauenherzen versündigt. Es gelingt ihr schon, diesen wankend zu machen, als Valmoreau eintritt und sich bereitwillig erklärt, in den sauren Apfel zu beissen. „Cet homme vaut mieux que moi," ruft Camille erregt, und nun steht sein Entschluss felsenfest. Vergeblich kämpft Jeannine dagegen an, indem sie sich wiederholter Fehltritte beschuldigt. Ihr Gewissen schreit plötzlich laut gegen die Selbstanklage auf, — wie in „Francillon" und in „les Jacobites" von Coppée —, und Camille hat obgesiegt. „*C'est raide!*" ruft Vater Barantin kopfschüttelnd aus.

Das Herabsteigen eines hochgebildeten, unbescholtenen Mannes zu einem bescholtenen Mädchen, das ihm auch noch einen Knaben mitbringt, ist mit allen möglichen Argumenten begründet. Mag aber Camille immerhin mit Theorien die Welt aus den Angeln zu heben hoffen, mag ihn das Elend in den Geburtskliniken mit noch so tiefem Mitleid für die gesunkenen Mädchen und noch so grossem Hass gegen die Männer erfüllt haben, er muss bedenken, dass sein folgenschwerer Schritt seinen Wirkungskreis verengern und ihm den Kampf gegen die materialistische Zeitströmung erschweren wird. Um sich zu rechtfertigen, griff Dumas zum gewohnten Mittel der Préface. Er zitiert eine Fastenpredigt, die acht Tage nach der ersten Aufführung des Dramas bei Erörterung des Themas vom räudigen Schaf und von der christlichen Mutter zu ähnlichen Folgerungen gelangte. Ferner habe er nur zeigen wollen, wie weit die *passion du bien* führen könnte, wie Shakespeare in Othello die letzten Konsequenzen aus der Eifersucht zog. —

Kaum geringere Ansprüche an die Selbstverleugnung machte *Monsieur Alphonse* (26. November 1873). Nach sechsjähriger Ehe sieht sich der Rheder de Montaiglin vor dem Faktum, dass seine Frau ein elfjähriges Kind besitzt, von dessen Dasein nie eine Silbe erwähnt worden war. Der Vater desselben, Octave, im Begriff eine ungebildete reiche Witwe zu heiraten, möchte der Fürsorge entledigt

sein, die er sich übrigens möglichst leicht gemacht hatte. Sein Töchterchen besuchte er nur selten und unter dem Namen *Monsieur Alphonse*, um sich nicht als Vater zu erkennen zu geben. Sein Verwandter, der würdige Seemann, soll jetzt Adrienne ins Haus nehmen und adoptieren, damit Raymonde während der langen Seereisen nicht immer allein sei. So wäre allen geholfen. Die Adoption ist beschlossene Sache, als Octaves künftige Eheliebste wütend bei Montaiglins eindringt und eine heftige Auseinandersetzung mit Octave hervorruft. Sie ist ihm heimlich nachgegangen, hat gesehen, wie er das Kind abholte und hierher brachte, und will den Namen der Mutter wissen. Die Versicherung, dass diese gestorben, beruhigt die erregte Frau einstweilen. Sie will das Kind ihres Bräutigams zu sich nehmen und ihm die Mutter ersetzen. Dieser Entschluss bringt Raymonde in eine qualvolle Lage, das geängstete Mutterherz verrät sich. In dieser Lage zeigt sich Montaiglins Seelengrösse: er ist von seinen Idealen gestürzt, er zürnt nicht, er weist sein Weib nicht von sich, im Innern eines Seemanns haben die Leidenschaften eines Romeo oder eines Othello keinen Raum. Er findet noch den Mut, mit seinem Vetter Octave zu verhandeln, so tief er ihn jetzt verachtet, er will unter allen Umständen Raymondes Kind im Haus behalten. Octave glaubt, ohne Zustimmung Frau Guichards dasselbe nicht gesetzlich anerkennen zu dürfen. Der Kapitän hat in dieser Voraussicht den Notar bestellt und anerkennt Adrienne in Gegenwart ihres kläglichen Vaters. Dieser soll auf seine Rechte verzichten und Frau Guichard sagen, er habe sich nur aus Freundschaft zu ihm (Montaiglin) für den Vater ausgegeben. Damit wäre die ganze Angelegenheit erledigt, Mutter und Tochter würden ihn auf seiner letzten Seereise begleiten.

Dumas hat aber eine Überraschung parat. Die zornmütige und rohe Frau Guichard entpuppt sich als eine wackere und tiefer angelegte Natur. Sie ist ihrerseits auf das Standesamt geeilt und hat sich als Mutter Adriennes einschreiben lassen, um dem oberflächlichen, nur auf ihren Geldsack spekulierenden Octave zu zeigen, dass sie ihn sogar in dem Kinde einer anderen liebt. Sie entdeckt durch eine plumpe List die wahre Mutter; nachdem die Selbstverleugnung Montaiglins und Raymondes die Jämmerlichkeit ihres Octave noch krasser hervortreten liessen, giebt sie ihm den Laufpass mit einer

energischen Handbewegung und wird gern zum zweitenmal Witwe, seitdem sie zweite Mutter einer Tochter geworden. So hat das verlassene, „von unbekannten Eltern“ geborene Kind eine Familie.

Das sympathische Drama steht logisch auf ziemlich schwachen Füssen.

Mit Recht wird gegen die Führung der Handlung der Vorwurf erhoben, dass die kleine Adrienne, auf deren Selbstbeherrschung der ganze zweite und dritte Akt ruhen, für ihr Alter eine allzugrosse Klugheit besitzt. Dumas verteidigt sich in der Vorrede (pag. 67) durch den Hinweis auf das oft unterschätzte Beobachtungs- und Empfindungsvermögen der weichen Kinderseele, das bei unglücklichen und vernachlässigten Kindern ungemein hoch entwickelt sei. Zur Bekräftigung dessen erinnert er an die Antwort das gefangenen Söhnchens Ludwigs XVI auf die Frage des Schusters Simon, was er denn anfangen würde, falls die Vendeer siegten: „*Je vous pardonnerais!*“ Ein elfjähriges Kind kann aber unmöglich an Taktgefühl und Verstellungskunst leisten, was dem Töchterchen Raymondes zugemutet wird, zumal wenn es bei schlichten Bauersleuten aufgezogen und in den letzten Jahren nur vereinzelt von der Mutter besucht worden ist. Der Meister der szenischen Technik hätte ein glaubhafteres Mittel zur Herbeiführung der günstigen Lösung erfinden können. Die andern Voraussetzungen, auf welchen der ganze Aufbau fusst, sind richtiger. Nicht nur der Charakter Frau Guichards, sondern das Verhältnis des hochherzigen Seemanns mit Raymonde ist in allen Einzelnheiten aus dem Leben gegriffen. Des wechselvollen Seelebens müde, sehnte er sich vor seinem Rücktritt ins Privatleben nach einer Bundesgenossin für den Kampf ums Dasein und schloss mit Raymonde, die schon die ersten Illusionen hinter sich hatte, *une alliance défensive contre la vie*, ohne sie lange nach ihrer Vergangenheit zu fragen. Die Existenz des Kindes thut seiner Mannesehre nicht Abbruch; sie erschüttert seinen Glauben an die Menschheit, wird aber Raymonde enger an ihn ketten. Hierin gleicht der Kapitän dem Gelehrten in *la Femme de Claude*, in der einen Hand trägt er die Züchtigung und in der andern die Verzeihung. „O Menschenherz,“ sagt Montaiglin am Schlusse, „du bist wechselnd wie das Meer, unergründlich wie der Himmelsraum, geheimnisvoll wie das Unendliche!“

V.

Die Wahrheit dieses Ausspruchs soll aus den an „*Demi-Monde*“ sich anschliessenden, in bunter Reihe mit den vier Familiendramen abwechselnden*) Stücken „*l'Ami des Femmes*,“ „*Princesse Georges*,“ „*Femme de Claude*“ und „*l'Étrangère*“ noch klarer hervorleuchten. Dieselben sollen zugleich auf eine gefahrdrohende soziale Gefahr hinweisen, *l'immense prostitution qui nous envahit et qui nous entame*. Der gefährliche Vampyr, der am Körper der Weltstadt sich vollsaugt, wird von den verschiedenen Seiten studiert. Bald tritt er uns, wie in Augiers „*Lionnes pauvres*“ als geldgieriges und unersättliches Wesen entgegen: Sylvanie in *Princesse Georges;* bald steht das Weib um schnöden Lohn als Spionin im Dienste des Auslands, wie Gräfin Ziska in Sardous Dora: Césarine in *la Femme de Claude;* bald zeigt uns wieder der Psychologe die racheerfüllte, männermordende Intrigantin: Mistress Clarkson in *l'Étrangère*, dann wieder die noch unbezähmte Widerspenstige, welche den wilden Lebenswandel des unverstandenen Gatten auf dem Gewissen hat: Jane in *l'Ami des Femmes* etc. Dumas konnte triumphierend von sich in der Vorrede zum letzten Stück sagen: „*j'ai déshabillé la Femme en public*,“ während *Legouvé's* pietätsvolle Mahnung:

„*Tombe aux pieds de ce sexe à qui tu dois ta mère!*“

noch allgemein giltig war. Die Mutter ist ihm kein Weib, sondern ein halbgöttliches Wesen, dessen Geschlecht man vergisst. Darum weigert sich Dumas standhaft, vor der Allmacht des Weibes sich zu beugen. Dasselbe müssen seine Helden thun, und um ihre Kämpfe dreht sich die ganze Intrigue.

Wenn es in diesen Sittendramen um das Verhältnis der Geschlechter sich handelte, so musste manches mit unterlaufen, was das Schamgefühl junger Damen verletzt. Für diese schreiben aber die Franzosen nicht, wer seine Tochter mit ins Theater nimmt, weiss es zum voraus. Eigentlich unsittlich ist bloss der Einakter *Une Visite de Noces* (10. Oktober 1871) — das erste Stück nach dem

*) Die Reihenfolge ist diese: Demi-Monde, Question d'Argent, Le Fils naturel, Père prodigue, L'Ami des femmes, les Idées de Mme. Aubray, Princesse Georges, Femme de Claude, Monsieur Alphonse, l'Étrangère.

Krieg. So reich an spannenden und lustigen Situationen sie ist, die ganze Fabel hinterlässt einen peinlichen Eindruck. Ein junger Ehemann, keineswegs hervorragend durch Geistesgaben, muss seine Frau ins Haus einer Dame führen, mit der er einst im Ehebruch schwelgte, weil diese die Tugendsame kennen will, die den Ungetreuen dauernd in Fesseln geschlagen. Das hausbackene, von mütterlichen Obliegenheiten ganz in Anspruch genommene Weibchen — sie führt ihren stattlichen Säugling nebst Amme stets mit — ahnt nicht, in welchem Verhältnis ihr Eheherr zu Frau Lydia gestanden. Diese wirft ihre Netze wieder nach Cygneroi aus, und der Vogel geht zur Entrüstung des Publikums richtig ins Garn. Lydia hat jeden sittlichen Halt verloren, sie treibt nur aus Frevelmut ihr Spiel mit dem Gastfreund, wie sie bald mit dem, bald jenem gefrevelt hat: „*Je m'ennuyais, voilà comment ça a commencé, il m'a ennuyée, voilà comment ça a fini. Telle est en deux mots l'histoire de la première faute des femmes. — Et les autres fautes? — Viennent tout naturellement à la suite, comme les courants d'air par les portes ouvertes.*" — Tiefe Leidenschaft scheint sie nicht zu kennen, sondern nur Befriedigung ihrer Lust. Plötzlich wird das Bild in entgegengesetzte Beleuchtung gerückt. Lydia hat den früheren Geliebten nur prüfen wollen und alle die Märchen von dem spanischen Don, dem rothaarigen Lord und sonstigen Günstlingen ihm nur aufbinden lassen, um die Genugthuung zu haben, seine sinnlichen Huldigungen zu verschmähen und ihren verhaltenen Hass zu befriedigen. Die Summe aus dem Ganzen zieht der lachende Erbe des Betrogenen: „*Voilà tout ce qui reste de l'adultère: la haine de la femme et le mépris de l'homme. Eh bien! alors, à quoi bon?*" Das Publikum stimmt ein: *à quoi bon* alle diese Fabeleien? —

„*L'Ami des femmes*" (5. März 1864) ist ein eigentümlicher, geduldiger Skeptiker von gefährlicherer Art wie Olivier de Jalin. Er studiert das Weib, wie andere die Käfer und Mineralien. Um nicht dem Individuum die ganze Spezies zu opfern, wird Herr de Ryons nie heiraten, er weiss ja den richtigen Zeitpunkt zu erkennen, wann sein Weizen blüht (vgl. I, 5, pag. 177 ff.). Nach und nach hat er einen so sicheren Blick erlangt, dass er beim ersten Zusammentreffen jede Frau richtig zu charakterisieren vermag. So wird auf

wohl noch nie dagewesene Art die Heldin des Stückes, Grāfin Jane, eingeführt, an welcher de Ryons Kunst scheitern soll.

Die zu bezähmende Widerspenstige hat sich von ihrem Mann infolge eines Missverständnisses getrennt, welches sie dem forschenden Freund mit diesen Worten erzählt: „Vous ne pouvez pas savoir ce que c'est qu'une jeune fille élevée comme je l'étais. Elle entend parler du mariage sans se faire la moindre idée de sa signification véritable. Elle ne voit que l'union de deux personnes qui, s'aimant bien, veulent passer leur vie ensemble comme font son père et sa mère, qui se disent vous, et ne s'embrassent même pas devant elle. Elle associe à cette union la campagne, les voyages, le plaisir d'être élégante, l'orgueil d'être appelée madame. Un jour, elle rencontre un homme jeune qui s'occupe d'elle plus que des autres jeunes filles, qui lui révèle ainsi qu'elle est une femme en âge d'être aimée. C'est le premier dont elle n'a pas envie de rire. Son cœur bat. Cet homme la demande à sa mère; il est agréé; il peut faire sa cour. La nature, la poésie, la musique, les fleurs deviennent leurs intermédiaires. De temps en temps, un sourire, un serrement de main; le soir, une rêverie douce; la nuit, un songe chaste, l'idéal, toujours l'idéal. Enfin, après une cérémonie religieuse, où les anges eux-mêmes semblent lui faire fête, l'enfant pieuse, romanesque, ignorante, se trouve livrée à cet homme qui sait ce que c'est que l'amour, lui! Que vont devenir les pudeurs, les rêves, les chastetés de la jeune fille, en retombant du ciel sur la terre? Beaucoup de femmes ferment les yeux et se réfugient dans la maternité. Celles-là sont les fortes âmes, trempées aux sources de la nature, et qui ne discutent pas l'œuvre de Dieu; mais il en est qui s'épouvantent, se révoltent, et tous les sentiments dont on les a fortifiées jusqu'alors viennent se grouper autour d'elles et demandent un sursis à la réalité. Le mari, orgueilleux et impatient, en sa qualité d'homme, va porter à la première créature venue cet amour que l'épouse avait jugé indigne d'elle, et dont elle devient jalouse cependant, parce qu'elle n'est qu'une femme. Alors, elle retourne à sa mère. Sa vie est brisée, et le monde la regarde avec étonnement, la suit avec doute, la calomnie peu à peu et la repousse enfin, car nulle n'a le droit de ne pas être semblable aux autres.“

Solche Sprache war im Theater so ungewohnt, dass ein biederer Zuschauer vom Sperrsitz mit dem ehrlich gemeinten Ruf aufstand: „*C'est dégoûtant!*“ Damit thut man allerdings am bequemsten derlei unerfreuliche Bilder ab; dies hindert aber nicht, dass sie im Leben thatsächlich vorkommen und eine grössere tragische Kraft besitzen, als die konventionellen Liebesduetts. Wie die Widerspenstige schliesslich durch die Macht ihrer wahren Liebe zu dem wilden und taktlosen Gatten gefügig gemacht wird, lässt sich nicht leicht nacherzählen. Dumas hat mit grossem Geschick die Karten gemischt und die stärksten Trümpfe da aufgespielt, wo sie am meisten verblüfften. Seine Genrebilder enthalten aber so cynische Einzelzüge, die Satire ist so rücksichtslos grausam, dass trotz kunstvoller Verteilung von Licht und Schatten, von Ernst und Humor „*l'Ami des Femmes*“ entschiedene Ablehnung erfuhr.

Fast das gleiche Schicksal — nur etwas milder — ward am 2. Dezember 1871 der „*Princesse Georges*“ zuteil.*) Zur schwermütigen Grundstimmung aller gebildeten Franzosen in damaliger Zeit passte der Knalleffekt am Schluss keineswegs. Gräfin Sylvanie de Terremonde zieht die Männer ein, um ihre ungemessenen Geldbedürfnisse zu befriedigen. Prinz Georges de Birac gehört zu ihren Opfern, seine Frau erfährt es durch eine vertraute Kammerfrau, sie sucht vergeblich bei ihrer Mutter Rat und Trost und tritt entschlossen, aber vergeblich dem Pflichtvergessenen entgegen. Wie Frau Thérèse in „*Lionnes pauvres*“, geht sie während eines lebhaften und pikanten Salongesprächs (sehr stark gepfeffert!) vor der ganzen Gesellschaft auf die verhasste Rivalin zu und weist ihr die Thüre. Der Gegensatz zwischen der gleichgiltigen Umgebung und diesem Auftritt schlug kraftvoll ein. Sylvaniens Gatte, von der Prinzessin gewarnt, lauert in seinem Garten auf den nächtlichen Besucher. Diese wendet alles auf, ihren Mann vom todbringenden Gang abzuhalten, weil sie ihn innig und wahr liebt: die Anziehungskraft Sylvanies ist zu mächtig. Kaum ist der Prinz über seine händeringende Frau hinweggeschritten, so kracht draussen ein Schuss. Der Schuldige ist aber dem

*) Besprochen von Paul Lindau, Dramaturg. Blätter II., 120 ff. Übersetzt von Ed. Mauthner, Wien 1872. Das Drama wurde am 27. Februar 1888 im Théâtre-Français neu einstudiert.

Verhängnis entronnen, ein harmloser Liebhaber, der über die Präliminarien noch nicht hinweggekommen war, ist auf dem ersten Gang zur Gräfin dem eifersüchtigen Gatten zum Opfer gefallen. Später wurde, der Stimme der öffentlichen Moral zulieb, der Schuss um einige Sekunden vorgerückt. Er fällt, noch ehe Prinz Birac verschwunden ist.*) Proben lese man pag. 186 ff. nach.

Das nächste Sittenbild „*la Femme de Claude*" (16. Januar 1873) schliesst ebenfalls mit einem Schuss, jedoch mit dem Unterschied, dass die verbrecherische Frau auf offener Bühne, nicht einmal wie im Mariage d'Olympe hinter den Kulissen geopfert wird. In „*la Femme de Claude*" sollten die in „*l'Homme-Femme*" und „*Tue-la*" dargelegten Ansichten über Ehebruch und Sühne an einem Beispiele — das übrigens an einen damals vielerörterten Vorgang anknüpft — praktisch erprobt werden. Weder die bestechende Rhetorik, noch die patriotisch-chauvinistischen Zuthaten in Drama und Vorrede (51 Seiten an Cuvillier-Fleury!) konnten aber den Durchfall des Ganzen verhindern. Später hat der Verfasser allerlei hineingeheimnisst und die einzelnen Personen zu Symbolen erheben wollen. Demnach wäre der Marseiller, welcher die grossartige Erfindung Claudes durch List und vermittels der Ehebrecherin an sich zu bringen sucht, der deutsche Erbfeind, der Frankreichs Wiedergeburt vereiteln möchte; die Frau des Erfinders soll ein Symbol für die an Frankreichs gesundem Mark zehrende Demi-Monde, *la bête* sein etc. etc. (Vgl. pag. 201 ff.)

Überhaupt scheint im Zeitraum 1871—1876 die Quantität zum Nachteil der Qualität zu überwiegen; nicht weniger als fünf Dramen stammen aus dieser Periode, darunter allerdings ein Einakter und drei Dreiakter. Die vorhergehenden Stücke hatten aber Dumas' Ruhm so fest gegründet, dass ihm die höchste Auszeichnung zuteil wurde, die ein Schriftsteller in Frankreich erträumen kann: am 11. Februar 1875 wurde er in feierlicher Sitzung als Nachfolger des Lyrikers und Philhellenen Pierre-Antoine Lebrun (1785—1873)**) in die Académie Française aufgenommen, wobei Graf d'Haussonville,

*) Im Théâtre Complet ist die ältere Lesart wiederhergestellt worden.

**) Vgl. Ludwig Spach, Zur Geschichte der modernen französischen Litteratur (Strassburg, Trübner, 1877) Seite 92 ff.

Vater des anfangs 1888 gewählten Académicien gleichen Namens, die übliche Festrede hielt. Augier sass schon seit 1858 unter den Unsterblichen, Sardou musste noch bis 1878 warten.

Hatten alle voraufgehenden Stücke im „Gymnase" das Lampenlicht zum erstenmal erblickt, so war Dumas als Mitglied der Académie nunmehr dem Théâtre-Français verfallen und der Gnade Sarah Bernhardts überantwortet. Für diese schrieb er *l'Étrangère*, ohne wie Sardou in Fedora, Théodora, La Tosca etc. die übrigen Personen zum Vorteil der grossen Sarah zu blossen Schemen zusammenschrumpfen zu lassen.

L'Étrangère, mit ihrem Namen Noémie Clarkson, ist eine reiche Amerikanerin, die in Paris zur Demi-Monde gezählt und viel umschwärmt wird. Der Herzog de Septmonts, ein hohlköpfiger Lebemann, hat die edle Catherine Mauriceau, Tochter eines zwanzigfachen Millionärs und Besitzers eines Handelspalastes nach Art der Magasins du Bon Marché, aus Geldnot geheiratet und vernachlässigt seine Gattin um der Ausländerin willen. Papa Mauriceau bereut nun bitter seinen thörichten Ehrgeiz. Da hätten wir die Hauptpersonen aus „*le Gendre de Monsieur Poirier*", nur tritt die Störerin der Ehe, die dort nur erwähnt ist, hier in den Vordergrund des Interesses. Ihrer Vermittlung ist die unselige Heirat zu verdanken. Mauriceau hat im Salon der Mistress Clarkson den abgebrannten Herzog kennen gelernt und der Ehestifterin durch einen Schmuck im Wert von zehntausend Pfund sich dankbar gezeigt. Auf originelle, echt amerikanische Art weiss sie während eines Wohlthätigkeitsfestes sich den Eintritt in die Gemächer der Rivalin zu ertrotzen. Der Herzog selbst giebt ihr den Arm. Der erste Akt strotzt von realistischem Leben, der Dialog hat mehr Schwung und Glanz als in irgend einem der vorhergehenden Sittendramen, mit atemloser Spannung sieht man dem Kampf zwischen beiden Frauen entgegen. Die öffentliche Meinung des Salons steht auf Seiten der bisher wenig beachteten Herzogin. *La scène d'hier lui a conquis ses galons*, sagt eine Verwandte des Herzogs. Wird sie den ihr aufgedrungenen Gegenbesuch machen und dadurch der Amerikanerin die fehlende gesellschaftliche Sanktion geben? Wird sie sich am unwürdigen Gatten rächen? Der Dichter lässt alle Möglichkeiten durchschimmern. „L'amour fait partie de l'évolution naturelle de l'être; il se

produit à un certain âge, indépendamment de toute volonté et sans objet déterminé. On éprouve le besoin d'aimer avant d'aimer quelqu'un. C'est par là que l'amour appartient à la physique, qui traite des propriétés existant à l'intérieur des êtres; tandis que le mariage est une combinaison sociale qui rentre dans la chimie, puisque celle-ci traite de l'action des corps les uns sur les autres et des phénomènes qui en résultent. Les grands législateurs, les grands religieux, les grands philosophes, qui ont institué le mariage sur la base de l'amour, ont donc purement et simplement fait de la physique et de la chimie, et de la plus belle et de la plus haute, dans le but d'en extraire la famille, la morale, le travail, et par conséquent le bonheur des hommes, qui est contenu dans ces trois produits. Tant que vous vous conformez à cette donnée première et que vous choisissez deux éléments propres à la combinaison, cela va tout seul; l'expérience se fait et le résultat s'obtient; mais, si vous êtes assez ignorant ou assez maladroit pour vouloir combiner deux éléments réfractaires, au lieu d'obtenir des fusions, vous ne constatez que des inerties, et les deux éléments restent éternellement en face l'un de l'autre, sans pouvoir s'unir jamais. Dans l'ordre humain, comme il y a en plus l'âme, c'est-à-dire l'intermédiaire entre Dieu et l'homme, Dieu punit l'homme qui dédaigne et qui écarte son intermédiaire; alors il n'y a plus seulement inertie, il y a choc: de là des explosions, des catastrophes, des accidents, des drames."

Aus diesen Katastrophen kann nur eines von drei grundverschiedenen Dingen retten, die Mutterliebe, die Bigotterie, oder — ein Liebhaber. Das letztere Mittel findet heutzutage am meisten Anwendung, es steht der Herzogin zu Gebote. Sie hat bei dem neulichen Feste den Jugendgeliebten wiedergesehen, der als armer Ingenieur — auch eine konventionelle Figur des modernen Theaters — um die Tochter des unermesslich reich gewordenen Kaufmanns nicht mehr zu werben wagte und der jetzt vom Ausland zurückgekehrt ist. Ein zweiter Konflikt mit ähnlicher Tendenz taucht auf. Mrs. Clarkson kennt Gérard von Italien her und liebt ihn. Plötzlich enthüllt das rätselhafte Weib sein Innerstes. Der Herzog darf sich nicht rühmen, ihre Gunst genossen zu haben; sie stammt von einer grausam misshandelten Farbigen ab und betrachtet es als

ihre Mission, an der Männerwelt, die sich zu ihren Füssen windet und um Liebe bettelt, die Schmach ihrer Mutter zu rächen. „Fremd, ohne Familie, ohne Freunde und Heimat, Herz und Kopf voll Hass für jenes Geschöpf, das sich Mann nennt, das sich mir nie anders genähert, als es einst meiner Mutter näher trat, nur um das Weib zu entwürdigen, es seinem Dünkel und seinen Lüsten preiszugeben. Es giebt keinen Mann auf oder unter der Erde, der von mir das erhalten hätte, was man in der verblümten und gefälligen Sprache der Salons die geringste Gunst nennt. Einer, etwas geistreicher als die übrigen, nannte mich die Jungfrau des Bösen. Hatte ich aus der Thorheit dieser Männer jeden Vorteil gezogen, dann überliess ich sie dem verdienten Lose: dem Gefängnis, dem Wahnsinn, der Schande, dem Todschlag oder dem Selbstmord.“ — Bald drängt der neue Konflikt den andern zurück. Mistress Clarkson erklärt, dass Gérard der einzige Mann sei, der ihrer Herrschaft sich nie gebeugt und vor dem sie, die jungfräuliche Genossin des Goldgräbers Clarkson, sich demütigen möchte*). Catherine de Septmonts muss ihr also weichen. Hierauf entschiedene Weigerung derselben, womit der unerquickliche Gegenbesuch sein Ende erreicht. „Hier riecht's nach Pulver,“ sagt der alte Philosoph Rémonin bei seinem Eintritt. Zugleich warnt er die Abenteurerin vor einem Kampf mit der Herzogin, da das Gute schliesslich doch über das Böse siegen muss. Warum sieht man im Leben so häufig das Gegenteil? giebt jene zurück. — Weil man nicht lange genug hinschaut, lautet Rémonins Antwort.

Um dieses Endergebnis herbeizuführen und die wirren Maschen der Intrigue zu lösen, bedarf Dumas des Amerikaners Clarkson, der plötzlich in Paris auftauchen muss. Denn würde Gérard den

*) „Est-ce vraiment de l'amour que j'ai pour M. Gérard, je n'en sais rien, puisque je n'ai jamais aimé! N'est-ce qu'un caprice qui ne durera que quelques jours, c'est possible. Ce qui est certain, c'est qu'il y a en moi une curiosité nouvelle et que je veux savoir à quoi m'en tenir sur cette passion que j'ai inspirée tant de fois, à laquelle j'ai vu faire tant d'infamies, et qu'on dit encore capable de tant d'héroïsmes! Cet homme sera donc tout à moi, ou il ne sera à personne, et quelqu'un en mourra: peut-être lui, peut-être vous, peut-être moi. Je ne crains pas plus la mort que le reste; elle est amie ou ennemie, suivant les circonstances et les points de vue; mais c'est un instrument comme un autre.“

Herzog töten, — und dieser muss notwendigerweise fallen, wenn die Tugend siegen soll, — dann wäre eine Vereinigung mit Catherine unmöglich, weil nach dem französischen Gesetz die Witwe den Mörder des im Zweikampf Gefallenen nicht heiraten darf. Eingeleitet wird die Katastrophe durch einen Brief Catherines an Gérard. Der Herzog fängt ihn auf und will ihn zu einem Skandalprozess ausbeuten. Der hochgeborene Schuft bittet Clarkson, sein Sekundant gegen Gérard zu sein und nach seinem etwaigen Tod den Brief zu veröffentlichen. Diese Gemeinheit ist selbst dem Amerikaner zu stark. Da Gérard — nebenbei gesagt — als Erfinder einer neuen Methode für Goldgewinnung seinem Interesse näher steht als der Verehrer seiner angeblichen Frau, so entsteht ein Wortwechsel und aus diesem ein Zweikampf, welcher der Herzogin die Freiheit zurückgiebt.

„*L'Étrangère*" war das erste im Théâtre-Français kreierte Stück Dumas' (14. Februar 1876). Dem Wortlaut der Widmung gemäss sollte es auch das letzte sein.*) Daher kommt es, dass die Vorrede eine Art litterarischen Testaments mit Polemik gegen Zola und die naturalistische Schule enthält. Nach einem Hinweis darauf, dass bereits Aristophanes und Shakespeare für Naturalisten gelten können, zeigt Dumas zu seiner eigenen Rechtfertigung, dass die Öffentlichkeit des Theaters dem dramatischen Dichter Schranken auferlegt, an welche Lyriker und Romanschriftsteller nicht gebunden sind. Aus diesem Grund lässt Zola seine Romane von William Busnach zu Dramen umarbeiten. „*Renée*", sein erstes und bis jetzt auch letztes selbständiges Drama fiel platt durch, wie später gezeigt werden wird.

Indessen ist Dumas auf seinem kurulischen Sessel nicht eingeschlummert. Seit l'Étrangère hat er vier Dramen herausgegeben, unter denen „*Denise*" und „*Francillon*" die hervorragendsten sind. In *Denise* (19. Januar 1885) entwickelt der Dramatiker abermals die in „*Monsieur Alphonse*" dargestellte Anschauung, dass der Fehltritt eines schuldlosen Mädchens nach Jahren tapferer Entsagung

---

*) „A Adolphe de Leuven: La dernière pièce du fils au premier et au plus fidèle ami du père. A. Dumas fils. Septembre 1879." — Als Mitarbeiter hat sich Dumas beteiligt an „*Héloïse Paranquet*" von Durantin und „*le Supplice d'une femme*" von Ém. de Girardin. —

durch echte Liebe gesühnt werden und dass ein edler Mann sich finden kann, der die Überrumpelte und Gefallene wieder zur Achtung der Welt emporhebt. Hier ist die Lösung dadurch erleichtert, dass Denisens Kind tot ist und andererseits dadurch erschwert, dass Graf André de Bardannes sie nicht bereits geheiratet hat, wie es beim Kommandant de Montaiglin der Fall war.

Wie Jeannine, Clara, Raymonde, hat auch Denise durch Unerfahrenheit gesündigt. Ihr Gespiele Fernand de Thauzette hat ihr Vertrauen erschlichen und die Verführte dann preisgegeben. Mit Beihilfe ihrer Mutter gelang es, dem streng rechtlichen und unerbittlichen Vater den Fehltritt zu verdecken und eine Reise nach dem Süden anzutreten. Nach der Rückkehr in die Heimat wird Denise Gesellschafterin bei Fräulein Marthe de Bardannes und ihr Vater Verwalter beim älteren Bruder derselben, der nach einer stürmischen Jugend sich auf seine Güter zurückzieht und sparsam leben muss. Graf André lernt die charaktervolle Freundin Marthas lieben. Er würde sie unbekümmert um ihre bürgerliche Abkunft zu seiner Gattin machen, wenn nicht ein Verdacht über ein früheres Verhältnis zwischen ihr und Fernand vorläge. Als Fernand um seine Schwester wirbt und diese zusagt, weil sie sich von Denise allzuscharf überwacht findet, fragt er den Freund im Beisein seiner Mutter, ob jemals zwischen ihm und Denise ein Verhältnis bestand. Selbstverständlich verneint Fernand die Frage um der reichen Heirat willen. Nun kann André beim Vater um Denise werben.

Sobald feststeht, dass ihr Verführer Marthas Gatte werden soll, ist diese entschlossen, ein vollständiges Geständnis abzulegen. Die letzten Worte des ergreifenden Auftritts hat aber der Vater mitangehört, er verflucht die Tochter und erwürgt fast den gerade hinzukommenden Fernand. Dann giebt er ihm eine Stunde Zeit, um durch seine adelstolze Mutter um seine Tochter anzuhalten. Schweren Herzens entschliesst sich Madame de Thauzette. Denise will jedoch im Kloster ihr verfehltes Leben beschliessen und sich bis zu ihrem Tode der weltmüde gewordenen Martha widmen. Den befriedigenden Ausgang muss ein Freund des Grafen vermitteln. André öffnet der Tiefgebeugten die Arme und stellt ihre Ehre wieder her.

„*Francillon*“ (= Fränzchen, 1886) schildert den hartnäckigen Kampf einer sich vernachlässigt fühlenden, wackeren jungen Frau

gegen die stumpfe Gleichgiltigkeit des ihr von Verwandten zugeführten Gatten Lucien de Riverolles. Francine, oder Francillon, wie sie die Freunde ihres Mannes zu nennen pflegen, vernachlässigt ihre Mutterpflichten, lässt sich mit verschiedenen Sportsmen in eine bedenkliche Vertraulichkeit ein, hört die heikelsten Gespräche mit an, ohne dass Lucien sich für sie erwärmt. Seine Gedanken weilen bei Rose Michon, alle Bitten und Lockungen prallen machtlos an seiner kalten Höflichkeit ab, er ist nicht zu bewegen, den Abend bei Francillon zu verbringen. Wie wird die verschmähte, liebedürstende Gattin sich rächen? Während Sardou in „*Andréa*“ als Mittel zeitweilige Einsperrung und Erregung der Eifersucht vorschlug, greift Dumas zu einem drastischeren. „*Oeil pour œil, dent pour dent*“, hat Francillon gedroht: „*si j'apprends jamais que vous me trompez, une heure après je vous aurai rendu la pareille et je viendrai vous en informer moi-même!* „Die entschlossene Frau eilt dem Ungetreuen nach, folgt ihm in ein Domino gehüllt zum Maskenball der Grossen Oper, sieht ihn mit Rose Michon tändeln und nach einiger Zeit zur Maison d'Or fahren, wo bei einem feinen Souper „en cabinet particulier“ der Abend beendet werden soll. Hastig ergreift sie den Arm eines Herrn, der ihr beharrlich nachschaute und nachlief, und bittet ihn, sie gleichfalls dahin zu geleiten. Andern Tags tritt sie vor ihren Mann hin und rühmt sich ihres Fehltritts. Sie hat sich gerächt, ohne zu wissen, wem sie sich hingab. „Ce monsieur n'existe plus pour moi. Il a été ce qu'aurait pu être un flacon de laudanum ou un boisseau de charbon; il n'y aura personne de mort, il n'y aura qu'un infidèle de plus et une honnête femme de moins. D'ailleurs, qu'est-ce que vous lui voulez à cet homme? Le tuer? Ah! oui, vous avez ce moyen-là, vous, les hommes, quand vous haïssez un autre. Ce n'est pas un homme qu'il faudrait tuer, c'est un fait, et cela est impossible. Entre hier et aujourd'hui, il y a votre trahison et mon infamie, c'est-à-dire ce qui est inoubliable pour l'un comme pour l'autre, irréparable pour vous comme pour moi. Dieu lui-même n'y pourrait rien. Je ne vous aime plus et je me méprise. Je n'ai plus de pudeur, je n'ai plus d'espérance. Je n'ai même ni les regrets ni les remords avec lesquels on assure qu'on peut refaire tout cela. Si, ayant horreur du vide dans lequel je me sens à tout jamais, je voulais mourir, je ne sais pas à quelle place de mon corps il fau-

drait frapper pour trouver quelque chose à achever en moi! Il me semble que j'ai passé cette nuit sur les tables de pierre et dans les linceuls de glace de la Morgue, et la crudité de mon récit n'est que le dernier soupir de ma dignité perdue."

Diese ergreifende Sprache, die Erregung der jungen Frau, sowie allerlei geschickt erfundene Nebenumstände lassen uns an die unglaubliche That glauben, bis die Wahrheit sich aus dem gequälten Herzen hervordrängt und die Selbstanklage vernichtet. Das zugkräftige Drama erlebte am 12. November 1887 die hundertste Aufführung im Théâtre-Français.

Ohne Widerspruch gebührt sämtlichen Hauptvertretern des modernen französischen Dramas die Anerkennung als Stilisten ersten Ranges, so sehr man über Gedankenkreis und Tendenz ihrer Stücke streiten mag. Dumas reiht sich Augier und Sardou würdig an und hat wieder einen Stil für sich. Er ist lebendig und geglättet, aber hin und wieder gesucht und in der Jagd nach Schlagwörtern verstimmend. Rien n'est fatigant comme ce continuel ricanement de la phrase, sagt Zola (a. a. O., pag. 153). Die neuesten Stücke sind besonders reich an jenen Sprachblüten der Salonkonversation, die Sardou und Pailleron ebenfalls reichlich anwenden. Im gewöhnlichen Kalauer leisten schon die ersten Dramen ziemlich viel.

In der „Kameliendame" fragt Gaston den Arzt, warum er sich bei Olympe am Hazardspiel nicht beteilige. Docteur: Je cause avec des femmes charmantes, je me fais connaître. — Gaston (ironisch): Vous gagnez tout à être connu. — Docteur: *Je ne gagne même qu'à cela!* (IV. 1). Der gute St. Gaudens befragt gravitätisch denselben Arzt wegen des Schwindels, an dem er zu leiden glaubt. Qu'est-ce qu'il demande? fragt Olympe. — Docteur: Il croit avoir une maladie de cerveau. — Olympe: *Le fat!* — Im „*Demi-Monde*", im zweiten Akt von „*la Princesse Georges*", an verschiedenen Stellen von „*l'Étrangère*" ist der originelle, unübersetzbare Ton der Pariser Salongespräche mit naturalistischer Treue getroffen. Selbst die Argotismen, welche im Frauenmund und in der guten Gesellschaft die Sprache Voltaires verunzieren, sind reichlich eingestreut: cette petite comtesse nous a tous *mis dedans* (Ami

des femmes IV. 2), *une espèce de grand bêta* (Quest. d'Arg. I. 2). C'est un *type* excellent (= ein guter Kerl, Étrang. I. 2). Allgemeine Sentenzen und Mahnungen weiss Dumas in komisches Gewand zu kleiden. *Les cigares* des maris, ce sont *les vacances* des femmes (Princ. Georges II. 1); *les robes courtes* des filles font *les jeunesses longues* des mères (Ami d. f. I. 3); c'est par les robes décolletées que s'évapore peu à peu la pudeur des femmes (Père prodigue III. 1). Der Schwärmer soll auf seine Illusionen aufmerksam gemacht werden durch die Warnung: ne prends pas des *lanternes* pour des étoiles (Mme. Aubray, II. 2). Die intrigante Amerikanerin in l'Étrangère (II. 7) weist die Liebeswerbung des jämmerlichen Herzogs ab mit den Worten: „Au lieu de *faire le braconnier* chez les autres, vous feriez mieux de *faire le garde champêtre* chez vous." Sehr malerisch ist das Schmachten ausgedrückt: „Nous faisions de la grosse poésie le soir, du Lord Byron au kilo, nous poussions des soupirs à faire rouiller les serrures" (Fils nat., prol.). Die Zukunft erscheint dem praktischen Mann als un pâtissier fantastique qui vous fait sauter par-dessus le présent, en vous montrant des galettes qui vous cassent les dents quand on les mange.

So leicht hingeworfen Dumas' Dialoge erscheinen, so grosse Mühe ist thatsächlich auf das Ausfeilen verwandt worden. Sein Vater, der in einem Atem und ohne Abstrich hundert Seiten zu schreiben vermochte, sagte deshalb, Alexander schreibe keine Verse und keine Prosa, sondern Musik, *on ne voit que des barres et de temps en temps quelques paroles.* (Claretie a. a. O. p. 18). Gleichwohl könnte ein Purist in den ersten Ausgaben der von 1852 bis

---

*) Citate aus La Fontaine bringt Dumas reichlich, weil sie in der That bei der zwanglosen Konversation ungemein häufig sind und bei jedem Franzosen Erinnerungen an die Kinderzeit wachrufen. L'Ami des Femmes II. 1: „De Ryons: Vous êtes nés dans un pays de montagnes? — de Mont.: *Dans le Jura.* — Des Targ.: ... *mais un peu tard qu'on ne l'y prendrait plus!*" — Ferner in Les Idées de Mme. Aubray I. 1: *je suis père, ne vous déplaise. — Vous êtes père, j'en suis fort aise.* — Eine Anspielung auf die gleiche Fabel findet sich Visite de Noces, Sc. 7; auf die Milchfrau und den Milchtopf Quest. d'arg. I. 4: redevenir Jean (statt Grosjean) comme devant; ebenda II. 7 auf die Trauben, die allzu grün sind etc.

1876 gespielten Stücke, wie der Verfasser selbst zugesteht*) manchen Verstoss gegen die akademische Korrektheit entdecken, der erst in der Gesamtausgabe von 1868 verschwunden ist. Die sorgsame Ausarbeitung zeigt sich vor allem in den längeren Tiraden und Sittenpredigten, worin der Dichter seine Paradoxe darlegt und zu beweisen sucht. Des Widerspruchs gewärtig, führt der gewandte Advokat alle Hilfsmittel seiner Beredsamkeit ins Gefecht und sucht durch Witzraketen und Liebäugeln mit der Sinnlichkeit das Parterrepublikum zu gewinnen. Er hört sich selbst gern perorieren, wie der skeptische Monsieur de Ryons und Olivier de Jalin.

Augier, obwohl weniger lebhaft und keck, hinterlässt einen tieferen Eindruck, weil er diese Kunstmittel verschmäht. Auch ist bei Augier die Exposition klarer und kürzer. Dumas braucht mitunter zwei Akte (*le Père Prodigue*), ein andermal einen ganzen dramatischen Prolog (*le Fils naturel*), einmal müssen sogar einige der nötigen Vorkenntnisse gelegentlich in dem Vorwort übermittelt werden, das erst lange nach dem Drama gedruckt ward (*Monsieur Alphonse*). Hinwiederum nähert er sich in der Entwirrung und kunstvollen Lösung des Knotens der vielseitigen Technik von Scribe und Sardou; l'Étrangère und la Princesse de Bagdad übertreffen durch die unerwarteten Komplikationen manche Erfindung jener beiden Virtuosen der Taschenspielerei. Wenn Schluss und These zum Voraus unabänderlich feststehen, muss die Logik über die Klinge springen und der Zuschauer, wie bei Sardou, über Stock und Stein von Empfindung zu Empfindung gejagt werden; daher die langen Auseinandersetzungen in den Vorreden.

Einen bedeutsamen Fortschritt bezeichnet Dumas durch das unverblümte Hervortretenlassen der Wirklichkeit. Er ist schärfer ausgesprochener Realist, als Augier und Sardou, ohne in den Cynismus und den Pessimismus eines Zola zu verfallen; die Poesie wird bei ihm nicht zur Naturwissenschaft, sie ist nur durch den modernen natur-

---

*) Les premières brochures contenaient un grand nombre de fautes, les unes à porter au compte du copiste ou de l'imprimeur, les autres à porter à mon actif, car je n'ai jamais, hélas! écrit purement cette difficile langue française, où le verbe Avoir, le verbe Faire et le verbe Être décourageraient les plus braves (pag. 3 der Préface).

wissenschaftlichen Geist aufgefrischt. Aus diesem floss das physiologische Vorwort zu „Monsieur Alphonse", flossen Schlagworte wie *il faut être marié comme il faut être vacciné, ça garantit*, flossen endlich die zahlreichen, teilweise bei Besprechung der einzelnen Dramen von uns wiedergegebenen pathologisch-psychologischen Exkurse über Liebe und Ehe. Der Dramatiker braucht nichts zu erfinden. Er muss nur richtig sehen und richtig fühlen, um das Gesehene und Empfundene zu einem wirksamen Gesamtbild vereinigen zu können. Sehen und das Gesehene in künstlerischer Anschaulichkeit wiedergeben, lautet Dumas' Parole. Wer die Menschen kennt wie Balzac und das Handwerk wie Scribe, der müsste ein idealer Dramatiker sein. Deshalb sagt Zola, er halte Dumas für einen der mächtigsten Mitarbeiter des Naturalismus, *) durch ihn sei die Physiologie bühnenfähig gemacht und beim Weib das Geschlecht, beim Mann die tierischen Gelüste (*la bête*) ohne Scheu blossgelegt worden. Nur missfällt dem naturalistischen Kritiker der Predigerton und das Aposteltum, mit dem Dumas sich breit macht. „Selon moi, il y a eu une crise dans sa vie, le développement d'une fêlure philosophique, tout un épanouissement déplorable *du besoin de légiférer, de prêcher et de convertir. Il s'est fait le substitut de Dieu sur cette terre, et dès lors les plus étranges imaginations sont venues gâter ses facultés d'observation. Il n'est plus parti du document humain que pour arriver à des conclusions extra-humaines, à des situations stupéfiantes, en plein ciel de la fantaisie.*"

Wie eine fixe Idee verfolgt ihn die Absicht, durch Einwirken auf die künftige Gesetzgebung dem Verfall der Familie und der Sittlichkeit in den höheren Sphären**) der Pariser Gesellschaft entgegenzuwirken. Überall sieht er das Schreckgespenst des „Ewig Weiblichen", das an den Männern Rache nimmt für die Unterdrückung und Knechtung. *La Bête*, überall *la Bête*, das rätselhafte Untier, welches in der Vorrede zu „la Femme de Claude" mit schauererregender Phantasie beschrieben ist. Der Kenner der Pariser

---

*) Zola, Le Naturalisme au théâtre, im Sammelband Roman expérimental, pag. 134 ff.

**) Wohlgemerkt: in den höheren Sphären; der französische Mittelstand ist ebenso ehrbar und sittlich als der deutsche. —

Verhältnisse wird dem richtenden Dichter zugestehen müssen, dass nur die krassesten Farben irgendwelche Wirkung haben können, nur der Appell an die Vaterlandsliebe eine Milderung des Übels zu erzielen vermag. Wenn ein Volk, das für das offenherzigste, ritterlichste und geistreichste der Welt gelten will, tausende von Mädchen, die es zu vernünftigen Gattinnen und geachteten Müttern heranbilden könnte, niedrige Buhlerinnen werden lässt, — *ce peuple mérite que la femme qu'il a inventée le dévore tôt ou tard. C'est ce qu'elle commence à faire et c'est ce qu'elle fera tout à fait* (Les Idées de Mme Aubray, III. 1). Dieser düstere Gedanke zieht sich wie ein roter Faden durch „la Femme de Claude", „la Princesse Georges" und „l'Étrangère" und motiviert die gewaltsame Lösung: nur fällt in den beiden letztgenannten Stücken nicht *la Bête*, sondern eines ihrer Opfer, bei Princesse Georges sogar ein harmloses Opfer.

Man glaube übrigens nicht, dass Dumas und die Franzosen allein die Gefahr der Weibervergötterung erkannt haben. Singt nicht der Anführer des jüngsten Deutschland irgendwo:

„Das Ewig Weibliche zieht uns herab
Und wird des männlichen Stolzes Grab"?

Dumas ist kein geschickter Farceur, dessen sittliche Entrüstung gemacht ist und der bloss der Skandalsucht fröhnen will. Aber er weiss weder den rechten Brustton der Überzeugung zu finden, noch die ungemischten Empfindungen zu erwecken, welche aus Augiers besten Dramen sich naturgemäss ergeben. Indem er scharfe Geisselhiebe versetzt, kitzelt er heimlich die Wollust; sein Lachen ist nicht das aufrichtige und herzliche des Schöpfers von Giboyer und Vernouillet, es klingt wie Schadenfreude hindurch. Mit Unbehagen, ohne innere Befriedigung verlässt der Zuschauer das Theater. *Ça agace!* —

Texte zu Dumas.

L'Ami des Femmes.

Acte I. Scène 5.

Madame Leverdet. Passons aux choses sérieuses pendant que nous sommes encore seuls.

De Ryons. A propos, qu'est-ce que c'est?

Madame Leverdet. Voulez-vous vous marier?

De Ryons. Pardon, chère madame: à quelle heure le premier convoi pour Paris?

Madame Leverdet. Écoutez-moi.

De Ryons. Comment! il y a deux ans que je ne vous ai vue, je viens vous faire une visite de bonne amitié, par une chaleur de quarante degrés, je suis sans défiance, je ne demande qu'à rire un peu avec une femme d'esprit, et voilà comme vous me recevez!

Madame Leverdet. Une jeune fille ravissante.

De Ryons. Musicienne, parlant l'anglais, dessinant un peu, chantant agréablement, femme du monde et femme d'intérieur, au choix.

Madame Leverdet. Jolie, élégante, riche, et qui vous trouve charmant.

De Ryons. Elle a raison. Je ferais un mari charmant, moi: trente-deux ans, toutes mes dents et tous mes cheveux, c'est assez rare, par la jeunesse qui court; orphelin, gai, soixante mille livres de rente en terres, je suis un excellent parti; malheureusement, je ne me marie pas.

Madame Leverdet. Parce que?

De Ryons. Parce que cela empêcherait mes études.

Madame Leverdet. Quelles études?

De Ryons. Mes études sur les femmes.

Madame Leverdet. Je ne comprends pas.

De Ryons. Comment! vous ne savez pas que je fais de la femme

mon étude incessante, et que je compte laisser des documents nouveaux et très intéressants sur cette branche de l'histoire naturelle, assez ignorée jusqu'à présent, malgré tout ce qu'on a écrit sur ce sujet. Je ne peux donc pas sacrifier l'espèce à l'individu. J'appartiens à la science! Il m'est donc impossible de me donner tout entier, comme on doit le faire dans le mariage, à l'un de ces charmants et terribles petits carnivores pour lesquels on se déshonore, on se ruine, on se tue, et dont l'unique préoccupation, au milieu de ce carnage universel, est de s'habiller tantôt comme des parapluies. tantôt comme des sonnettes.

Madame Leverdet. Alors, vous croyez connaître les femmes?

De Ryons. Je le crois. Tel que vous me voyez, au bout de cinq minutes d'examen ou de conversation, je puis dire à quelle classe de la société une femme appartient, bourgeoise, grande dame, artiste ou autre; quels sont ses goûts, son caractère, ses antécédents, la situation de son esprit et de son cœur, enfin tout ce qui concerne mon état.

Madame Leverdet. Voulez-vous boire?

De Ryons. Pas encore, merci.

Madame Leverdet. Alors, vous me connaissez, moi?

De Ryons. Ah! si je vous connais!

Madame Leverdet. Et je suis?

De Ryons. Vous êtes une femme d'esprit. C'est pour ça que je viens vous voir (A part.) tous les deux ans.

Madame Leverdet. Enfin, le résultat de vos observations, en général? Vous pouvez me le dire, puisque je suis une femme d'esprit.

De Ryons. Le vrai, le vrai, le vrai résultat?

Madame Leverdet. Oui.

De Ryons. C'est que la femme, celle d'aujourd'hui, est un être illogique, subalterne et malfaisant. (En disant cela, il se recule comme s'il craignait d'être battu.)

Madame Leverdet. Alors, vous détestez les femmes?

De Ryons. Moi, je les adore, au contraire, mais de manière qu'elles ne puissent pas me mordre, — de l'autre côté de la grille.

Madame Leverdet. Ce qui veut dire?

De Ryons. Que je suis l'ami des femmes; car je me suis aperçu qu'autant elles sont redoutables dans l'amour, autant elles sont adorables dans l'amitié, avec les hommes, bien entendu. Plus de devoirs, partant plus de trahisons; plus de droits, par conséquent plus de tyrannie. On assiste alors comme spectateur, et même comme collaborateur, à la comédie de l'amour. On voit de près les trucs, les machines, les changements à vue, toute cette mise en scène éblouissante à distance et si simple de près. On se rend compte des causes, des contradictions, des

incohérences, de ce va-et-vient fantasmagorique du cœur de la femme, voilà qui est intéressant et instructif: on est consulté; on donne des avis; on essuie les larmes; on raccommode les amants, on redemande les lettres, on rend les portraits, car vous savez qu'en amour les portraits ne sont faits que pour être rendus, et c'est presque toujours le même qui sert. J'en connais un que j'ai redemandé à trois hommes différents, et qui a fini par être donné au mari.

Madame Leverdet. Et vous vous en tenez à la seule amitié?

De Ryons. A peu près. La Rochefoucauld a dit... (Il s'arrête.)

Madame Leverdet. Qu'est-ce que vous avez? (On entend un piano.)

De Ryons. J'écoute cette musique sentimentale et je trouve qu'elle fait bien sur le sommeil académique de M. Leverdet.

Madame Leverdet. C'est ma fille qui étudie.

De Ryons. Surveillez-la, votre fille! elle a trop de sentiment musical pour son âge.

Madame Leverdet. Les enfants en ont aussi?

De Ryons. Les femmes ne sont jamais enfants. La Rochefoucauld a dit: „Il est plus facile de rencontrer une femme qui n'a pas eu d'amant qu'une femme qui n'en a eu qu'un."

Madame Leverdet. La Rochefoucauld a dit cela?

De Ryons. Fiez-vous donc au grand siècle!

Madame Leverdet. Alors?..

De Ryons. Alors, je suis surtout l'ami des femmes qui ont eu un amant; et, comme, suivant la Rochefoucauld toujours, elles ne s'en tiennent pas à cette première épreuve, un beau jour....

Madame Leverdet. Vous êtes le second.

De Ryons. Non, je n'ai pas de numéro, moi. Une femme bien élevée ne passe pas d'une passion à une autre sans un intervalle de temps plus ou moins long. Il n'arrive jamais deux accidents de suite sur le même chemin de fer. Pendant cette embellie, la femme a besoin d'un ami; c'est alors que j'apparais. Je me fais narrer le malheur en question. Je viens voir la victime aux heures où le traître venait; je la plains, je pleure avec elle, je la fais rire avec moi, et je le remplace peu à peu sans qu'elle s'en aperçoive; mais je sais bien que je suis sans importance, que je suis une politique de transaction, un ministre sans portefeuille, une distraction sans conséquence; et, un beau jour, après avoir été le confident du passé, je deviens le confident de l'avenir, car elle se met bientôt à aimer le second, celui qui ne sait rien, qui ne doit rien savoir, qui ne saura jamais rien, et à qui elle fera croire naturellement qu'il est le premier. Je m'éloigne alors pendant quelque temps, puis je reparais, tout neuf dans la maison. On me serre la main d'une certaine

manière, tout est dit, et, quand plus tard la femme fait le bilan de son passé, et que la conscience lui crie plus de noms qu'elle n'en voudrait entendre, arrivée à mon nom, elle réfléchit un instant, puis elle se dit résolûment et sincèrement à elle-même: „Oh! celui-là ne compte pas.“ Je suis celui qui ne compte pas, et je m'en trouve très bien.

Madame Leverdet. Vous êtes tout simplement monstrueux!

De Ryons. Mais non, mais non, mais non.

Madame Leverdet. Il n'y a pas d'honnête femme, alors?

De Ryons. Si! plus qu'on ne le croit, mais pas tant qu'on le dit.

Madame Leverdet. Vous en avez vu, enfin?

De Ryons. Jamais

Madame Leverdet. Comment! vous n'avez jamais vu de femme qui aime son mari, qui aime ses enfants, et dont l'honneur est intact?

De Ryons. Si! mais ce n'est pas de la vertu, ça; c'est du bonheur. C'est comme si vous me disiez d'admirer la probité de monsieur un tel qui a cinq cent mille livres de rente et qui n'a jamais volé, — depuis qu'il les a.

Madame Leverdet. Malheureux! ingrat! C'est la femme qui inspire les grandes choses!

De Ryons. Et qui empêche de les accomplir.

Madame Leverdet. Sortez d'ici, et que je ne vous y revoie plus!

De Ryons, lui tendant la main. Adieu, chère madame.

Madame Leverdet. Je ne vous donne pas la main.

De Ryons. J'en mourrai de chagrin, voilà tout.

Madame Leverdet. Savez-vous comment vous finirez? A cinquante ans, vous aurez des rhumatismes.

De Ryons. Ou une sciatique; mais je trouverai bien une amie qui me brodera des pantoufles.

Madame Leverdet. Pas même! et vous épouserez votre cuisinière.

De Ryons. Ça dépendra de sa cuisine. Adieu, chère madame.

Madame Leverdet. Non, restez.

De Ryons. Vous me retenez, prenez garde!

Madame Leverdet. Je veux avoir votre dernier mot.

De Ryons. Il est bien simple. Il y a deux sortes de femmes: celles qui sont honnêtes et celles qui ne le sont pas.

Madame Leverdet. Sans nuances?

De Ryons. Sans nuances.

Madame Leverdet. Celles qui ne sont pas honnêtes?

De Ryons. Il faut les consoler.

Madame Leverdet. Et celles qui le sont?

De Ryons. Il faut les garantir.

Madame Leverdet. Voilà autre chose!

De Ryons, sérieux. Il faut toujours empêcher ou essayer d'empêcher une femme d'avoir un premier amant, parce que le premier amant d'une femme est toujours un imbécile ou un misérable.

Madame Leverdet. Nous allons peut-être nous entendre; mais c'est bien difficile d'empêcher une femme d'avoir un premier amant quand elle s'est mise en tête de faire cette folie.

De Ryons. Parce qu'on s'y prend toujours maladroitement. On oppose à l'entraînement, à la passion, à la curiosité, des raisonnements rebattus, des phrases centenaires, des morales cacochymes. On lui parle de ses devoirs, de sa conscience, de l'opinion du monde. Elle se soucie bien de tout cela quand la folle est au logis! Autant jeter du bois dans le feu pour l'éteindre. Il y a d'autres moyens bien plus simples, bien plus sûrs et bien plus amusants, dont elle ne se défie pas.

Madame Leverdet, avec curiosité. Qui sont?

De Ryons. Qui sont... mon secret. Trouvons la femme d'abord, je montrerai mes moyens ensuite. Et puis il n'y a que moi qui sache m'en servir; j'ai pris un brevet.

Madame Leverdet. Voyons, si nous jouons une charade, dites-le. Qui êtes-vous? Lovelace ou don Quichotte?

De Ryons. Je ne suis ni l'un ni l'autre. Je suis un homme qui, n'ayant rien à faire, s'est mis à étudier les femmes, comme un autre étudie les coléoptères ou les minéraux. Seulement, je crois mon étude plus intéressante et plus utile que celle de cet autre, puisque nous retrouvons la femme à chaque pas; c'est la mère, c'est la sœur, c'est la fille, c'est l'épouse, c'est l'amante; or, il est important d'être renseigné sur l'éternel compagnon de sa vie. Maintenant, je suis un homme de mon siècle, ballotté d'une théorie à l'autre, ne sachant plus guère à quoi il faut croire, ni bon, ni mauvais, plutôt bon, quand l'occasion se présente. Je respecte les femmes qui se respectent et je profite de celles qui se méprisent. Je ne sais pas pourquoi je ferais plus de cas de celles-ci qu'elles n'en font elles-mêmes. Ce n'est pas moi qui ai créé le monde, je le prends comme il est; mais j'aime mieux en rire que d'en pleurer, et je me tire assez gaiement de la vie qui nous est faite, entre ma jeunesse qui a ses privilèges et ma royauté qui a ses exigences. Le jour où je trouverai une jeune fille qui réunira ces quatre qualités, bonté, santé, honnêteté, gaieté, le carré de l'hypoténuse conjugale, je brûle mes mois de service; comme le grand docteur Faust, je redeviens jeune et je me donne à elle. Je la cherche inutilement. Si la jeune fille que vous me préparez, *et que je connais aussi bien que vous*, réunit ces conditions, ce que je ne crois pas, mais ce que je verrai bien vite, je

l'épouse demain, ce soir même. En attendant, comme je n'ai rien à faire, si vous avez une femme honnête à sauver ou une femme compromise à distraire, je me recommande à vous.

Leverdet, qui s'est éveillé, frotté les yeux et levé. Deux heures! Tout le monde est-il prêt? (Voyant de Ryons.) Ah! c'est vous, jeune homme? je suis content de vous voir. Il y a longtemps que vous êtes là?

De Ryons. Je suis arrivé à une heure.

Leverdet. Ah! mon pauvre enfant. Je vous demande pardon; mais j'ai travaillé toute la nuit.

De Ryons. Qu'est-ce que vous cherchez encore?

Leverdet. Nous cherchons le moyen de faire de l'alcool avec du charbon de terre et du sucre avec de la sciure de bois.

De Ryons. Et après?

Leverdet. Après, nous chercherons autre chose, et ainsi de suite, pendant que vous développerez avec nos femmes des théories sur l'amour.

De Ryons. Vous nous avez donc entendus?

Leverdet. Parfaitement.

De Ryons. Vous ne dormiez pas?

Leverdet. Si; mais sommeil d'Institut, ça dispense de parler, ça n'empêche pas d'entendre.

De Ryons. Eh bien, vous, mon cher maître, vous qui savez tout, qu'est-ce que vous pensez des femmes?

Leverdet. Demandez-leur ce qu'elles pensent de moi, ce sera bien plus drôle.

De Ryons. Madame Leverdet veut me marier.

Leverdet. Elle a raison.

De Ryons. Vous connaissez la jeune fille?

Leverdet. Non. Mais celle-là ou une autre, peu importe. Il faut être marié comme il faut être vacciné. Ça garantit. Et, de toutes les folies que l'homme est appelé à faire, le mariage est du moins la seule qu'il ne peut pas recommencer tous les jours.

De Ryons. Et si l'on ne peut pas vivre avec sa femme?

Leverdet. On peut toujours vivre avec sa femme quand on a autre chose à faire.

De Ryons. Et si elle se sauve avec un monsieur?

Leverdet. Oh! le pauvre monsieur!

De Ryons. Tout cela est charmant; mais le mariage n'en est pas moins la plus lourde chaîne qu'on puisse attacher à la vie de l'homme.

Madame Leverdet. Aussi se met-on deux pour la porter.

Leverdet, (prenant une prise.) Quelquefois trois.

(De Ryons versucht seine Künste bei Gräfin Jane. Es gelingt ihm, ihr einen wichtigen Dienst zu leisten und sie vor einer Thorheit zu bewahren.)

Acte III. Scène II.

Jane, de Montègre.

De Montègre, à Jane, qui entre. Enfin, c'est vous!

Jane. Je vous avais vu venir.

De Montègre. O Jane!

Jane, craignant qu'on n'entende. Prenez garde!

De Montègre. Il faut bien que je vous dise combien je suis heureux.

Jane. Dites-le de plus loin.

De Montègre. Soyez sérieuse.

Jane. Je le suis, et c'est pour cela que je ne veux pas qu'on vous entende. Je suis déjà bien assez inquiète depuis hier au soir.

De Montègre. Et moi! vous devinez les folles pensées qui m'ont traversé l'esprit quand cette porte s'est entr'ouverte et que dans l'ombre, j'ai entendu ces mots: „Monsieur, ne me répondez pas, je ne veux pas plus connaître votre voix que votre visage. Je suis seulement chargé par la comtesse de Simerose de vous dire qu'il lui est impossible de vous recevoir. Je dois vous remettre ce billet et vous aider à sortir d'ici. Suivez-moi; je monterai dans ma voiture sans me retourner.“ Une main m'a tendu une lettre; j'ai obéi machinalement, et M. de Ryons m'a guidé hors de la maison; il a sauté dans sa voiture et il est parti. Me connaît-il? ne me connaît-il réellement pas? je n'en sais rien. Vous devinez avec quelle ivresse j'ai lu votre lettre; j'avais peur de rêver. Non! elle était bien réelle, et je l'ai là comme un autre battement de mon cœur. Est-il possible que tant de bonheur soit contenu dans un aussi petit espace! Quelques mots sur un morceau de papier et le monde change d'aspect. Comme je vous aime!

Jane, effrayée. Plus bas!

De Montègre. Mais dites-moi comment M. de Ryons... car, avant la journée d'hier, vous ne le connaissiez pas!

Jane. Non.

De Montègre. Vous me le jurez!

Jane. Comment, je vous le jure? Je vous le dis, cela ne vous suffit-il pas?

De Montègre. C'est que j'ai eu hier au soir avec lui une conversation assez étrange, et il m'avait appris qu'il avait été, sans que je m'en doutasse, l'ami d'une personne...

Jane, avec dignité. Avec laquelle je n'ai certainement aucun rapport.

De Montègre. Pardon. C'est le reste de mes terreurs d'hier. Enfin, comment s'est-il trouvé notre confident?

Jane. Par la seule raison qu'il a forcé ma confidence. Il savait, j'ignore comment, que vous étiez là, et il a empêché mademoiselle Hackendorf d'ouvrir cette porte. Sans lui, j'étais perdue.

De Montègre. Qui avait pu lui dire que j'étais là?

Jane. Ce n'est certainement pas moi. En tout cas, il m'a proposé, il m'a imposé ses services. Que faire? J'ai accepté; mais, prévoyant bien que les seules explications verbales qu'il vous donnerait ne vous suffiraient pas, surtout en l'état où vous étiez, je lui ai remis pour vous cette lettre qui vous rend si heureux, et qui contient peut-être plus que je ne voulais dire. Où est-elle, cette lettre?

De Montègre, montrant son cœur. Elle est là.

Jane. Donnez-la-moi.

De Montègre. Pour quoi faire?

Jane. Pour que je la relise.

De Montègre. Vous me la rendrez?

Jane. Donnez toujours. (De Montègre hésite.) J'attends.

De Montègre, donnant la lettre. La voici.

Jane, lisant. „Venez demain. Je ne demande qu'à vous croire. Jane."

De Montègre. Est-ce vrai?

Jane. Il faut bien que ce soit vrai, puisque c'est écrit.

De Montègre. Il était temps que ce mot d'espoir m'arrivât, j'étais à bout de forces! Si vous saviez quelle existence j'ai menée depuis votre départ! J'ai été fou, j'en suis certain. Combien de fois ne m'est-il pas arrivé de marcher à la rencontre d'un de ces hommes qui passaient dans la rue avec un air joyeux, pour le provoquer et lui dire: „De quel droit ris-tu quand je souffre?" Je changeais brusquement de route pour me dérober à moi-même, et il s'éloignait en se disant: „Voilà un fou!" J'ai voulu aimer d'autres femmes; les plus belles, les plus irrésistibles m'apparaissaient comme des spectres aussi vides que moi-même. Vous, toujours vous, que je ne savais où retrouver! Alors, je voulais mourir, je rentrais dans ma solitude, et, penché sur ma fenêtre, je restais des nuits entières à regarder le pavé désert et à me dire: „Va donc, le repos est là;" puis je me sentais retenu par l'espérance, cette éternelle lâcheté de l'homme; je vous écrivais longuement, et j'attendais une réponse qui n'arrivait jamais. Pourquoi êtes-vous partie?

Jane. Parce que ma mère avait envie de voyager.

De Montègre. Est-ce bien la vraie raison?

Jane. En connaissez-vous une autre?

De Montègre. Vous n'avez jamais aimé, Jane!

Jane. C'est à moi que vous parlez? Vous êtes sûr de ne pas me confondre avec une autre personne?

De Montègre. Que voulez-vous dire?

Jane. Quand j'ai quitté Paris, je vous avais vu trois fois chez votre sœur. Vous ne m'aviez pas adressé la parole, on ne vous avait même pas présenté à moi. Vous ne pouviez donc pas être un obstacle à mon départ, et je ne soupçonnais guère que vous m'aimiez. Vous avez commencé à m'écrire. Je n'ai prêté aucune attention à vos lettres; mais peu à peu, dans le silence de ma vie déserte, j'ai relu ces lettres plus attentivement; je me suis faite à l'idée que quelqu'un m'aimait, et votre nom a pris place dans mes habitudes. Je m'intéressai à vous, je commençai à vous plaindre, et j'éprouvai comme le besoin de me rapprocher de Paris, où vous étiez... J'en étais là quand votre dernière lettre m'est parvenue. Vous étiez, disiez-vous, décidé à mourir si vous ne me revoyiez pas avant huit jours. Mourir! c'était beaucoup, mais c'était possible; j'y avais bien pensé quelquefois pour moi-même. J'ai fait ce que vous me demandiez; je suis revenue, et, depuis mon retour, les événements se sont précipités si vite les uns sur les autres, qu'ils m'ont entraînée avec eux plus loin que je ne voulais. Je ne demande qu'à vous croire, je vous le répète; guidez-vous là-dessus et tâchez de me convaincre. Je veux aimer, je veux être aimée; vous êtes le seul homme à qui j'aie parlé avec cette confiance. Mais ne vous y trompez pas, j'ai une nature rebelle à toute espèce de domination, et l'homme que j'aimerais le plus, je ne le reverrais de ma vie s'il me soupçonnait deux fois. Vous voilà prévenu. Tout ce que vous avez dit ne compte pas... Recommençons.

De Montègre. Que voulez-vous que je vous dise? Je vous aime dans le présent, dans l'avenir et jusque dans le passé. Je suis jaloux non-seulement de l'homme dont vous portez le nom, parce qu'il a goûté un bonheur qui aurait dû être à moi, mais encore de tous les autres hommes qui ont le droit de vous parler, de vous regarder. Je suis jaloux de votre mère, de vos pensées, de vos souvenirs, de tout ce qui n'est pas moi, enfin. Qui n'aime pas ainsi, n'aime pas.

Jane. Éternelle profanation de l'amour! Autant dire à une femme qu'on la méprise que de lui dire qu'on l'aime de la sorte! Aimer avec la crainte au fond de l'âme! pourquoi ne pas haïr tout de suite? Et, quand j'aurai répondu à toutes vos questions, quand je vous aurai prouvé que je suis une honnête femme, alors vous me demanderez de cesser de l'être pour vous prouver que je vous aime. Qu'attendez-vous donc de moi? je suis mariée, je ne puis être votre femme! Quelle espérance vous a déjà donnée cette lettre? Comptez-vous que nous allons partir ensemble

et chercher le bonheur dans la honte, ou vais-je transiger avec ma conscience? Allez-vous m'apprendre à ne rougir qu'en dedans, à implorer la discrétion de mes amis et la complicité de mes valets; ou dois-je suivre les conseils des femmes expérimentées, comme madame Leverdet, en rouvrant la porte à mon mari, et me faudra-t-il descendre, pour sauvegarder les apparences, à tous les mensonges, à toutes les duplicités, à toutes les impudeurs de l'adultère? N'y a-t-il pas d'autres femmes pour ces sortes d'aventures? Ah! si j'étais un homme, il me semble que je voudrais élever au-dessus de l'humanité tout entière la femme que j'aimerais. Dire à une femme: „Je vous aime!“ n'est-ce pas lui dire: „Je vous trouve la plus digne, entre tous les êtres, du sentiment le plus noble entre tous les sentiments? Oublions la terre, supposons le ciel; mettons en commun nos pensées, nos joies, nos douleurs, nos aspirations, nos larmes; que, dans ce commerce immatériel des intelligences et des âmes, le regard soit toujours fier, l'émotion toujours pure, l'expression toujours chaste, la conscience toujours libre; et, si les hommes devinent cette intimité, la raillent ou la calomnient, laissons dire et pardonnons-leur; ils ne peuvent comprendre ce qui se passe si loin d'eux.“ Voilà le rêve que j'ai fait, moi, pendant six mois de solitude et de réflexion, que j'ai fait en vous y associant quelquefois; et, si vous connaissiez ma vie, que je vous dirai un jour, — dans un seul mot, — vous verriez que je n'en puis pas faire un autre, et qu'il faut m'aimer ainsi, ou ne pas m'aimer du tout.

De Montègre. Parlez! parlez encore! La vérité, c'est ce que vous dites avec cette voix d'enfant et ce regard d'ange. Je crois à cet amour, je veux le connaître, et le connaître par vous et pour vous. Vous avez raison. Ces mains, qui ont pressé d'autres mains, sont indignes de toucher les vôtres; cette bouche, qui a proféré jadis, à la hâte et machinalement, tous les mots de l'amour profane, n'est pas digne de prononcer votre nom divin. Je serai le confident de vos pensées, l'amant de vos rêves, l'époux de votre âme. Je me sacrifierai, j'immolerai en moi tout ce qui ne sera pas digne de vous. Le temps, le monde, l'espace pourront se placer entre nous sans nous séparer et sans avilir cet amour, qui n'aura besoin ni de la voix pour se manifester, ni de la forme pour convaincre. Tenez, je vous aime au-dessus de tout, et je ne toucherais pas à un pli de votre robe. Est-ce cela?

Jane. Taisez-vous! Je vous adorerais. (On frappe.) Entrez.

(De Ryons, l'ami des femmes lässt sich anmelden.)

La Princesse Georges.

Acte deuxième. Scène première.

Madame de Périgny (Séverines Mutter), **la Baronne, Valentine, Berthe.**

La Baronne. Où est donc Séverine ?

Valentine. Je crois qu'elle fume avec les maris.

Berthe. Elle trahit alors.

La Baronne. Moi je ne suis pas de sa force. Nous sommes chez nous ici; pas de bourgeoises, pas de journalistes, nous pouvons parler à cœur ouvert. Je déclare que si les maris ne fumaient pas, il n'y aurait pas moyen d'y tenir. Béni soit le cigare! Les cigares des maris, ce sont les vacances des femmes.

Valentine. Mais les maris sentent bien mauvais quand ils reviennent.

Berthe. Avouons, mesdames, que c'est drôle d'être mariées, quand on y pense.

Valentine. C'est un moment à passer, et puis c'est fait pour toute la vie. J'ai entendu dans je ne sais quelle comédie cette phrase assez vraie: Il faut être marié comme il faut être vacciné, ça garantit.

Berthe. Pas toujours.

La Baronne. Alors c'est volant. Il n'y a pas de danger.

Valentine. Eh bien, pas du tout; il faut se faire vacciner tous les sept ans...

La Baronne. Positivement; moi je suis décidée à recommencer. Une de mes amies intimes est morte, la semaine dernière, en quarante-huit heures, défigurée; je me suis dit: Il n'y a pas de temps à perdre.

Berthe. Tiens, il y a juste sept ans que je suis mariée. Est-ce qu'il va falloir que je recommence?

Valentine, à la baronne. Et ça a pris?

La Baronne. Parfaitement.

Valentine, lui regardant le bras. Ça ne se voit pas.

La Baronne. Je me suis fait vacciner à la jambe pour pouvoir me décolleter. J'ai un vieux médecin qui m'a vue naître, je ne me gêne pas avec lui.

Berthe. Et l'enfant est-il beau?

La Baronne. C'est l'enfant d'une charbonnière; on l'avait débarbouillé pour la circonstance. Comment ces gens-là font-ils pour avoir de si beaux enfants? Et ils en ont des douzaines! Moi, je n'en ai qu'un, et tout ce qu'il peut faire, c'est de ne pas mourir.

Berthe. Mais au moins vous en avez un, vous, tandis que moi je n'en ai pas, et ça sera toujours comme ça, dit-on.

Valentine. Il faudra finir par épouser des charbonniers.

La Baronne. Dites donc, Valentine, je vous l'enverrai avec son petit Auvergnat ou avec un autre, mon médecin à la jambe; il aurait pu vous voir naître aussi.

Valentine. Est-ce pour me rappeler que vous êtes plus jeune que moi?

La Baronne. Ah! vous me rattraperez bien vite.

Madame de Périgny. Je vous écoute, mesdames, et vous me faites de la peine. Figurez-vous qu'avec mon premier mari...

Berthe. C'est vrai, vous vous êtes remariée, vous, marquise. Mais il faut dire que vous êtes de l'époque où l'on pouvait faire ces choses-là deux fois. Dans ce temps-là, il y avait encore des hommes.

Madame de Périgny. Eh bien, avec mon premier mari (avait-il le pressentiment qu'il me perdrait de bonne heure?) nous ne nous quittions pas dix minutes par jour, et la preuve que le temps n'y fait rien, c'est que Séverine, qui a vingt ans, et qui est la plus jeune de vous toutes, adore son mari.

Valentine. Oh! mais elle est votre fille, c'est une famille à part. Et puis il n'y a qu'un an qu'elle est mariée; et puis, entre nous, ce qu'elle aurait de mieux à faire serait peut-être de ne pas l'adorer autant, son mari.

Madame de Périgny. Parce que?

Valentine. Parce qu'il ne le mérite guère — quoique nous soyons chez lui.

Madame de Périgny. Qu'est-ce qu'il fait donc?

Valentine. Tout ceci entre nous, n'est-ce pas?

La Baronne. Évidemment.

Valentine. Eh bien, le prince est amoureux autre part.

Madame de Périgny. Qui est-ce qui vous a dit ça?

Valentine. C'est Polichinelle. C'est son dernier secret.

Berthe. Et le nom de la dame?

Valentine. Comment, vous ne vous êtes aperçues de rien?

Berthe. De rien.

Valentine. C'est la belle comtesse de Terremonde.

Madame de Périgny. Sylvanie.

Valentine. Vous êtes au courant de l'histoire.

Madame de Périgny. J'en avais entendu parler.

Valentine. Par Séverine?

Madame de Périgny. Non, elle ne sait rien.

Valentine. C'est-à-dire qu'elle veut avoir l'air de ne rien savoir, mais elle sait. La gaieté qu'elle affectait à table était de mauvais aloi et si elle n'est pas avec nous à cette heure...

Madame de Périgny. Ah! c'est cette petite Terremonde. Eh bien, en voilà encore une que son mari adore!

Berthe. C'est ce qu'on peut appeler ne pas avoir de chance. Il est affreux. Il a une grosse barbe! Il est énorme! C'est un bœuf!

La Baronne. Mieux que ça. Et pourquoi n'est-elle pas venue dîner ici ce soir, comme cela était convenu, la jolie comtesse Sylvanie de Terremonde? Est-ce l'indice de quelque événement?

Berthe. Séverine nous a donné la raison elle-même. Il paraît que Terremonde est revenu subitement de voyage au moment où l'épouse de son choix allait sortir... (Elle rit) mais ils vont venir tout à l'heure.

La Baronne. Vous direz ce que vous voudrez, moi je comprends qu'on soit amoureux de la comtesse. On ne peut pas voir une plus belle — créature.

Valentine. Eh bien, moi j'avoue que je rougis, non-seulement pour mon sexe, mais pour notre monde, quand je vois que nous accueillons comme une des nôtres une pareille effrontée, sous prétexte qu'elle est née de celui-ci et titrée de celui-là. Et encore celle-ci n'est pas née. Savez-vous d'où elle vient? Elle est la fille naturelle de lord Hatherbrok et d'une jeune et jolie maîtresse de piano... et de pianistes, qui courait le cachet à Londres. Lord Hatherbrok, qui buvait trop d'absinthe avant ses repas, trop de bourgogne pendant, et trop de cognac après, ayant absolument voulu rentrer chez lui à travers le mur de son parc au lieu de passer par la grille et s'étant cassé la tête contre cette difficulté, laissa 10 000 livres sterling à la maman du baby. Devenue veuve de la main gauche, la jolie personne épousa, de la main droite, un vieux gentilhomme ruiné de santé, d'argent et de réputation, le sire de Latour-Lagneau, lequel légitima la petite orpheline et lui donna un nom, la seule chose qui lui manquât pour l'emploi qu'elle était appelée à tenir dans la société. Au bout de dix-huit mois de mariage, le sire en question mourait d'un accès de goutte comme il s'y était probablement engagé par contrat. La veuve inconsolable se jeta dans la dévotion, celle qui peut servir, jusqu'à ce que sa fille fût en âge de faire son entrée dans le monde. On n'avait rien négligé pour l'éducation et l'instruction de la belle enfant, qui parle quatre ou cinq langues, ce qui est indispensable quand on peut avoir à demander son chemin, dans l'ancien comme dans le nouveau monde, au premier passant venu. Les deux dames vinrent alors s'installer à Paris. La mère tint maison, très bien, ma foi; seulement elle dit et elle crut peut-être qu'elle avait en revenus ce qu'elle n'avait qu'en capital, et elle s'acheminait assez vite vers la ruine et tout ce qui s'ensuit pour des aventurières de cette espèce, quand Agénor de Terremonde vint débucher comme un sanglier

en vue de ces Dianes chasseresses. Elles l'ont bien visé, elles l'ont démonté sans le tuer, et elles en ont fait l'animal domestique que vous avez pu voir. Pour l'heure, il est absolument ruiné par l'épouse de son choix, comme dit Berthe. Toutes ses propriétés sont hypothéquées. Il est allé voir ces jours derniers s'il était possible d'hypothéquer encore, mais ç'a été si bien fait dès le commencement qu'il n'y a pas moyen de recommencer. Il est même revenu plus tôt qu'on ne croyait. Quant à Sylvanie, qui redoute la famine, je suis sûre qu'elle a déjà remis le nez au vent et qu'elle flaire un nouveau gibier, poil ou plume. Je crains fort qu'elle n'ait jeté les yeux sur le prince, pour commencer par le plus voisin, puisqu'elle demeure porte à porte avec lui. Mais qu'on se méfie. Agénor est là, c'est un imbécile, soit, mais c'est un honnête homme, et il y a toujours du fauve dans ce ragot enguirlandé. Vous n'ignorez pas, mesdames, que le sanglier est monogame, c'est-à-dire qu'il s'en tient à une seule compagne, ce qui le fait supérieur ou inférieur aux hommes, selon la manière de voir. Si on lui prend sa moitié, il devient furieux. Le jour où Agénor verra clair, il donnera de rudes coups de boutoir à travers le taillis, il reviendra sur la meute, et la comédie finira en drame, en tragédie peut-être. Bref, il fera comme Othello, il retournera l'oreiller.

Berthe. Le cas échéant, Agénor pardonnerait. Le pardon est la conséquence inévitable de l'amour. Celui qui n'a jamais rien eu à pardonner à celle qu'il aime ne peut pas dire qu'il l'aime.

Valentine. C'est égal, s'il savait ce que je sais!

La Baronne. Il y a encore autre chose?

Valentine. Il y a tout ce que je sais, il y a tout ce que vous savez, et puis il y a tout ce que nous ne savons pas, et il paraît que c'est le plus fort. Et tous les hommes l'adorent. Quand ils passent à côté d'elle, ils deviennent fous. Elle les grise.

Berthe. Je comprends ça. Ce n'est pas pour rien que la nature lui a donné ces cheveux couleur des blés et ces lèvres couleur du sang. Résignons-nous, mesdames, nous ne pouvons pas lutter avec ces femmes-là. Ce sont des accapareuses d'amour. Leurs granges sont pleines et nos huches sont vides. Qu'y faire? Sommes-nous même sûres que ce soient des femmes? Elles ne sont ni épouses, ni filles, ni mères, ni amantes. Elles n'ont ni nos vertus, ni nos faiblesses, ni nos chagrins, ni nos joies. Elles sont d'un sexe à part. Quand je vois la comtesse avec son regard impassible, son sourire fixe et ses éternels diamants, il me semble voir une de ces divinités de glace des régions polaires sur lesquelles le soleil darde et reflète ses rayons sans pouvoir jamais les fondre. Ces femmes-là sont sur la terre pour le désespoir des femmes

et le châtiment des hommes. Elles nous humilient, c'est vrai; mais elles nous vengent; c'est une consolation.

La Baronne. Voulez-vous que je vous donne un détail, qu'on m'a assuré être vrai?

Berthe. Voyons?

La Baronne, hésitant. C'est trop difficile à dire.

Valentine. Toutes les femmes font cercle. Puisqu'on vous l'a dit.

La Baronne. C'est que c'est mon mari qui m'a conté cela, et encore je n'ai compris qu'après.

Berthe. Dite alors, nous sommes entre femmes, nous comprendrons tout de suite.

La Baronne. Eh bien, il paraît que la comtesse considère en effet sa personne comme une divinité, équatoriale ou polaire, je n'en sais rien, et le lieu où elle repose comme un temple. Elle s'y enferme à clef, et quand le grand prêtre, son époux, veut faire ses dévotions, il faut qu'il commence par des offrandes.

Berthe. Le mari aussi? c'est sévère.

La Baronne. Et c'est ainsi qu'il s'est ruiné! Quelle piété!

Madame de Périgny, à part. Oh! oh! Il faut que je parle à maître Galanson (= Sev.'s Vermögensverwalter). Si le mari s'y ruine, que deviendra mon gendre?

L'Étrangère.

Acte I. Scène II.

Mauriceau, Rémonin, La Marquise de Rumières, Catherine de Septmonts, Guy des Haltes, Calmeron, Septmonts, Madame Calmeron, Bernecourt, La Baronne d'Hermelines, d'Hermelines.

Ces personnages sont déjà depuis quelque temps dans le salon du fond, où ils causent en prenant le thé, debout ou se promenant, et visibles pour les spectateurs.

La Marquise de Rumières. Oh! mon cher monsieur Mauriceau, tous mes compliments. (A Rémonin.) Tiens, vous voilà, vous. (A Mauriceau.) Oui, votre fête est charmante.

Mauriceau. Ce n'est pas moi, c'est ma fille, marquise...

Madame de Rumières. Évidemment. Ce n'est pas vous. (A Rémonin.) Cependant il a du goût, il l'a prouvé; il est le premier marchand qui ait eu l'idée de faire asseoir ses clients sur des sièges confortables et qui leur ait offert un biscuit et un verre de malaga. C'était une idée, et avec une idée, à Paris, on fait sa fortune. (A Mauriceau.) Je viens de voir dans le jardin votre successeur, flanqué de sa femme qui a des diamants jusque dans son corset. Je lui ai fait des reproches, à lui; je lui ai dit que

sa maison ne vaut pas la vôtre. (A Rémonin.) Il faut venir ici pour vous voir. Ah! vous êtes un joli garçon! On vous écrit, on vous invite, vous ne venez pas.

Rémonin. Le travail! (Mauriceau est allé rejoindre les autres personnages.)

Madame de Rumières. Vous connaissez donc Mauriceau?

Rémonin. C'est un de mes camarades de jeunesse.

Madame de Rumières. C'est un type excellent. Quand viendrez-vous passer la soirée avec moi? Ah! mais j'y pense. Je viens de lire vos articles dans la revue; c'est très intéressant, mais mon journal et mon directeur disent que vous êtes un affreux matérialiste! un suppôt de l'enfer!

Rémonin. C'est exagéré.

Catherine, entrant, à Mauriceau. Tu m'as fait demander?

Mauriceau. Oui. Mais qu'est-ce que tu as? Tu es toute pâlotte.

Catherine. Je suis un peu fatiguée. Il m'a fallu causer avec tant de monde, faire tant de saluts, répondre à tant de compliments!

Mauriceau, lui présentant Rémonin. Je parie que tu ne reconnais pas monsieur?

Catherine, après avoir regardé Rémonin. Non.

Mauriceau. C'est lui qui t'a mise au monde cependant; mais il a beaucoup changé depuis.

Catherine. Et moi encore plus, n'est-ce pas, monsieur?

Rémonin. Mais vous, madame, vous y avez gagné.

Catherine. Mon cher monsieur Rémonin, j'espère que vous allez rattraper le temps perdu et que vous considérerez cette partie de la maison où vous êtes en ce moment comme votre propre maison. Quand vous me connaîtrez davantage, vous saurez que ce n'est pas là une formule de politesse et je suis sûre que vous aurez de l'amitié pour moi.

Rémonin. Ainsi, vous vous rappelez mon nom?

Catherine. Ma mère m'a parlé de vous bien souvent. Elle vous était reconnaissante et vous tenait en très grande estime; elle suivait de loin vos travaux et vos succès. Ma mère menait une existence très retirée et très simple, mais elle avait un esprit et un jugement supérieurs. Venez me voir, je vous en prie, vous me ferez grand plaisir et grand bien. Du reste, je vous ai déjà vu tout à l'heure dans les jardins, sans me douter que c'était vous. Vons causiez avec quelqu'un que je connais et qui vous a peut-être parlé de moi.

Rémonin. Oui.

Catherine. Pourquoi M. Gérard ne m'a-t-il saluée que de loin? pour quoi ne s'est-il pas approché de moi?

Rémonin, voyant Septmonts qui s'approche. Nous causerons de cela plus tard.

Catherine, montrant Rémonin à Septmonts et Septmonts à Rémonin. M. de Septmonts. (A Septmonts.) M. Rémonin, dont le nom doit vous être bien connu. (Elle s'éloigne.)

Septmonts. Certainement. — Très heureux, monsieur, de l'occasion qui m'est offerte de faire connaissance avec vous. Mon beau-père vient de me dire que c'est vous qui avez aidé la duchesse à venir au monde; je n'ai pas besoin de vous dire à mon tour, que personne ne vous en est plus reconnaissant que moi. Je regrette de ne devoir le plaisir de vous le témoigner qu'au hasard d'une fête publique. Cependant j'ai beaucoup entendu parler de vous, comme tout le monde, par tout le monde, puis particulièrement par une charmante personne que je vois très souvent et qui a eu, je crois, la bonne chance de vous être agréable, mistress Clarkson.

Rémonin. En effet.

Septmonts. C'est une de mes meilleures amies.

Guy, qui s'est approché. Ne le dis pas si haut, surtout ici, et fais-moi l'honneur de me présenter à M. Rémonin.

Septmonts, présentant Guy à Rémonin. M. Guy des Haltes, un de mes camarades de collège, qui fait la cour à ma femme et qui me fait de la morale à moi.

Guy. Tu sais bien...

Septmonts. Je sais bien que la duchesse est une très honnête femme et que je n'ai rien à craindre de toi... grâce à elle. Il est aussi naturel que tu rendes des hommages à la duchesse de Septmonts qu'il est naturel que j'en rende à mistress Clarkson. La galanterie fait partie des droits, presque des devoirs du monde auquel nous appartenons, et si on l'en retirait tout à coup, ce monde ne serait plus tenable. Fais donc ta cour à la duchesse, mon cher Guy; plains-la, dis-lui même un peu de mal de moi, pas trop! moi, je me contente de te dire que tu perdras ton temps, et le jour où un mal-appris quelconque trouvera extraordinaire ce que, moi, je trouve tout simple, c'est à moi qu'il aura affaire. (Il lui met la main sur l'épaule.) Va, mon cher Guy, va, la duchesse est toute seule, c'est le moment; et nous, monsieur Rémonin, allons prendre une tasse de thé. (Pendant ce temps, Catherine s'est approchée de la fenêtre, qu'elle a ouverte, et elle regarde dans le jardin comme si elle prenait l'air et en se cachant à moitié le visage avec un éventail. Les autres personnes prennent le thé et causent en groupes divers dans le premier salon.)

Guy, s'approchant de Catherine. C'est le duc qui m'envoie vers vous.

Catherine. Pour...?

Guy. Pour que vous ne soyez pas seule.

Catherine. Il est bien bon. Si je suis seule chez moi au milieu de tout ce monde, c'est que j'ai envie d'être seule.

Guy. Alors je me retire.

Catherine. Non.

Guy. Qu'est-ce que vous avez?

Catherine. J'ai chaud.

Guy. Et qu'est-ce que vous faites là?

Catherine. Je me rafraîchis.

Guy. Cette soirée est humide. Vous allez vous rendre malade.

Catherine. Qu'est-ce que ça peut vous faire?

Guy. Vous le demandez!

Catherine. C'est vrai, vous m'avez dit, quand cela? hier, je crois, que vous m'aimiez! Que vous m'aimiez, qu'est-ce que cela peut signifier?

Guy. Le grand avantage de ce mot, c'est qu'il est clair.

Catherine. Et élastique, et sonore, et vide, et injurieux, et bête, et inutile!

Guy. C'est pour cela que votre mari m'autorise à vous le dire tant que je voudrai. Il sait que vous n'y croirez pas.

Catherine. Il a raison.

Guy. Et à mon amitié?

Catherine. Pas davantage.

Guy. A quoi croyez-vous donc?

Catherine. A rien, heureusement.

Guy. Vous devez souffrir beaucoup?

Catherine. J'ai quelquefois des migraines.

Guy. Ce n'est pas de ces souffrances-là que je parle.

Catherine. Je n'en connais pas d'autre.

Guy. Laissez-moi fermer cette fenêtre. (Il ferme la fenêtre)

Catherine. Vous avez peur de vous enrhumer?

Guy. Non, mais vous tremblez, vous avez la fièvre.

Catherine. Heureusement, M. Rémonin est là... Je viens de renouveler connaissance avec lui. Il me fera une ordonnance.

Guy. Il n'y a pas besoin de lui pour cela.

Catherine. Vous savez peut-être ce que j'ai.

Guy. Oui. Vous avez un mari qui ne vous aime pas.

Catherine. Après?

Guy. Et que vous n'aimez pas.

Catherine. Le malheur est moins grand que si je l'aimais.

Guy. Qui vous ruinera par là-dessus.

Catherine. Ceci regarde mon père; mais je vous croyais des amis de mon mari.

Guy. De ses camarades seulement.

Catherine. Et, comme on ne peut aimer le mari et la femme et qu'il faut opter, vous optez pour la femme! Trop tard! il fallait vous présenter quand j'étais à marier. J'étais si innocente que j'aurais pu vous croire, et, comme vous êtes d'aussi bonne noblesse que M. de Septmonts, mon père m'eût aussi bien donnée à vous qu'à lui. Cela eût peut-être mieux valu. Vous n'auriez eu seulement qu'à être poli avec moi, j'aurais été capable de vous adorer.

Guy, se levant. Vous avez raison, je partirai.

Catherine. Quel héroïsme! C'est celui des hommes en pareil cas. Un petit voyage et l'on revient guéri

Guy. Ce qui veut dire...?

Catherine. Que le moyen a déjà servi...

Guy. A qui?

Catherine. A un autre.

Guy. Qui vous aimait?

Catherine. Qui disait m'aimer, oui.

Guy. Et que vous aimiez aussi?

Catherine. Ceci ne regarde que moi.

Guy. Avant ou après votre mariage?

Catherine. Avant ou après, qu'importe!

Guy. C'était avant.

Catherine. Si vous voulez.

Guy. Alors je devine pourquoi vous êtes si agitée en ce moment. Ce n'est pas difficile.

Catherine. Pourquoi suis-je agitée?

Guy. Vous avez reçu cet homme ce soir; il était dans cette foule. C'est pour cela que vous avez remonté si brusquement ici. Vous l'aimez toujours.

Catherine. Je le hais.

Guy. C'est la même chose! Voulez-vous que j'aille le chercher?

Catherine. Vous seriez capable de faire cela?

Guy. Je suis capable de tout pour vous.

Catherine. Et votre amour? Qu'est-ce qu'un amour sans jalousie?

Guy. Qu'est-ce qu'un amour sans dévouement?

Catherine. On dirait que vous êtes sincère.

Guy. Essayez. Dites-moi la vérité, et je vous jure, non pas de cesser de vous aimer, mais de vous aimer autrement.

Catherine. Et un jour, plus tard, on ne sait pas ce qui peut arriver! Un premier amant par amour, un second par dépit, et les autres par habitude. Et quand on est déjà l'ami, on peut être un de ceux-là!

N'est-ce pas ainsi que cela se passe? mais, moi, je ne comprends rien à vos galanteries légales et ingénieuses qui trompent à la fois le mari et l'amant. Le jour où je serais sûre d'aimer, d'être aimée surtout, j'appartiendrais tout entière à mon amour, je prendrais toute la vie de l'homme que j'aurais cru digne de moi, je lui donnerais toute la mienne et je partirais avec lui...

Guy, voyant un domestique qui s'approche de la duchesse. Prenez garde, on vient...

Catherine. Ça vous tire d'embarras.

Le domestique, présentant un plateau avec une carte à Catherine. La personne qui fait remettre cette carte à madame la duchesse attend la réponse dans un des salons du rez-de-chaussée.

Catherine, qui a lu. Quelle insolence!

Guy. Qu'est-ce que c'est?

Catherine, lui tendant la carte qu'elle a reçue. Lisez!...

Guy, après avoir lu. Et qu'avez-vous répondu?

Catherine, qui a écrit pendant ce temps-là sur une carte à elle. Ce que je devais répondre. (Au domestique en lui remettant la carte sur laquelle elle a écrit.) Voici la réponse. (Haut et s'adressant aux autres personnages.) Qui de vous, mesdames, peut me donner des renseignements certains sur une dame étrangère qu'on nomme mistress Clarkson?

Madame d'Hermelines. Je ne crois pas qu'il y ait une seule femme de notre monde qui puisse vous parler de cette dame autrement que par ouï-dire, car je ne crois pas qu'il y en ait une seule qui lui ait jamais adressé la parole; mais je ne crois pas non plus que parmi ces messieurs il y en ait un seul qui ne la connaisse pas et qui ne puisse vous renseigner sur elle; mon mari et mon frère par exemple; seulement je ne vous garantis pas leur sincérité: ils sont des plus grands admirateurs de cette dame.

d'Hermelines. Mais, chère amie, nous sommes allés chez mistress Clarkson comme on va partout à Paris. Je vous l'ai raconté. D'ailleurs, c'est votre frère, c'est Bernecourt qui m'y a mené.

Bernecourt. Moi, je l'ai connue à Monaco. Je ne jouais pas, bien entendu, je regardais. Elle était là, debout, souriante, à la table de la roulette. Je la vois encore chiffonnant les billets de banque de ses petites mains ou plutôt de ses petites griffes gantées qui passaient au milieu des têtes des joueurs pour déposer sa mise ou ramasser son gain. Elle jouait le maximum à chaque coup. On eût dit qu'elle cherchait une émotion qu'elle ne parvenait pas à trouver. Ce soir-là, elle perdit soixante-dix ou quatre-vingt mille francs et quitta la table en disant comme s'il se fût agi de quelques pièces d'or: „Je n'ai pas de chance aujourd'hui.“ Le

lendemain, elle gagna cent mille francs sans témoigner plus d'émotion que la veille. „La chance est revenue", dit-elle toujours du même ton. Et, poussant sa masse de billets et d'or devant l'inspecteur, elle ajouta: „Ayez la bonté, monsieur, de m'envoyer tout ça demain." Après quoi, elle prit le bras d'un de ses courtisans qui l'escortaient au nombre de trois ou quatre. Je les connaissais tous; je me fis présenter à elle. Depuis, je la retrouvai à Paris, toujours élégante, toujours entourée, toujours impassible.

Madame d'Hermelines. Cet argent qu'elle gagne au jeu, je vois bien d'où il lui vient; mais celui qu'elle perdait, d'où lui venait-il? Et ces rivières de diamants qui inondent ses épaules à l'Opéra, si bien qu'elle a l'air d'un second lustre...

d'Hermelines. Qui éclaire mieux que le premier.

Madame d'Hermelines. D'où viennent-elles, ces rivières?

Madame Calmeron. Comme toutes les grandes rivières, des petits ruisseaux.

Calmeron. Pour le plaisir de faire un mot, chère amie, vous accusez peut-être faussement; car j'ai reçu, moi, cette année, près de deux millions pour mistress Clarkson, sans compter pareille somme qu'elle avait déjà en dépôt chez moi, et je sais qu'elle a en outre un compte important à la Banque.

Madame Calmeron. Et d'où avez-vous reçu cet argent, car ce n'est pas moi qui tiens vos livres de caisse?

Calmeron. D'Amérique, et, comme en Amérique on trouve de l'or dans les petits ruisseaux, votre mot devient un peu moins méchant.

Madame Calmeron. Et cet argent lui était envoyé par qui?

Calmeron. Par M. Clarkson.

Madame d'Hermelines. Son mari?

Calmeron. Son mari évidemment, qui fait de très grosses affaires dans le Grand-Ouest, et qui, d'après les renseignements que mes correspondants m'ont transmis, est un homme des plus entreprenants et en même temps des plus honorables. Du reste, messieurs, vous aurez peut-être bientôt occasion de le voir, car la dernière fois que j'ai dîné chez mistress Clarkson...

Madame d'Hermelines. Avec madame Calmeron?

Calmeron. Non. Elle n'avait invité que moi.

Madame Calmeron. Elle avait bien fait.

Madame de Rumières. Eh bien, la dernière fois que vous dîniez chez elle...?

Calmeron. Elle nous a annoncé l'arrivée prochaine de M. Clarkson à Paris.

Madame d'Hermelines. Comment! elle a un vrai mari, à elle? Qu'est-ce qu'on disait donc qu'elle n'avait que les maris des autres?

d'Hermelines. Ah! mesdames, vous êtes bien extraordinaires! vous nous reprochez toujours de dire du mal des femmes, et quand nous en disons du bien, vous ne voulez pas le croire. Êtes-vous mariée, vous, chère amie?

Madame d'Hermelines. Oui, avec vous, quelquefois.

d'Hermelines. Eh bien, pourquoi une autre femme ne le serait-elle pas aussi?

Madame d'Hermelines. Et plus souvent. Et les hommes qui se trouvaient avec vous chez elle?

Calmeron. Étaient les mêmes que je rencontre dans les meilleures maisons.

Madame Calmeron. Seulement ils y étaient tous sans leur femme.

Calmeron. Elle ne reçoit et n'a jamais reçu que des hommes.

Madame d'Hermelines. Alors n'en parlons plus: ce n'est pas une femme, c'est un cercle.

Calmeron. Et, si je ne me trompe, ce jour-là M. le docteur Rémonin était parmi les convives.

Rémonin. Parfaitement.

Madame de Rumières. Comment! Rémonin, vous connaissez aussi cette dame? Vous allez chez elle? Parlez-nous-en!

Rémonin. D'abord, moi, je vais partout; c'est mon droit de vieux garçon d'aller partout, et c'est mon droit d'observateur de tout voir et de m'intéresser à tout. Or vous savez ou vous ne savez pas, mesdames, que l'État est assez ladre avec nous et que nos laboratoires n'ont pas toujours tout ce dont ils ont besoin. Or il parut un jour dans un journal un article qui peignait notre détresse. Le lendemain, je recevais une lettre de mistress Clarkson, qui, ayant lu cet article, me demandait la permission de m'offrir dix mille francs pour nos expériences. J'allai naturellement remercier cette gracieuse donatrice, que je trouvai fort aimable et assez instruite, comme le sont, du reste, beaucoup de femmes de son pays. C'est alors qu'elle m'invita à dîner et que j'eus l'honneur de rencontrer chez elle M. Calmeron qui veut bien s'en souvenir.

Madame de Rumières. Et vous, monsieur des Haltes, vous ne dites rien?

Guy. C'est que, moi, tout en ayant été invité par cette dame, je ne suis jamais allé chez elle.

Madame de Rumières. Vous êtes d'autant plus libre alors de nous dire ce que vous savez, si vous savez quelque chose.

Guy. Je ne sais et je ne répète que ce que j'ai entendu dire; que

c'est tout bonnement une aventurière ayant plus d'audace, plus de bonheur et peut-être plus d'originalité que ses semblables. Elle a beaucoup voyagé; elle a habité New-York, Pétersbourg, Varsovie, Florence, Rome, Naples, Londres, et partout où elle a passé, on a raconté un scandale ou un drame auquel son nom était mêlé. Il y a eu en Amérique un procès dont elle était l'héroïne: deux frères dont l'un avait tué l'autre pour elle. On parle d'un grand seigneur russe qu'elle aurait rendu fou après l'avoir ruiné, et d'un diplomate fameux qui se serait brûlé la cervelle parce qu'elle aurait vendu des secrets d'État qu'il aurait eu l'imprudence de lui confier! Maintenant, qu'elle reçoive Socrate et se fasse épouser par Périclès, comme Aspasie; qu'elle soit assez riche pour offrir de rebâtir Thèbes comme Phryné; qu'elle soit capable de tourner la tête à un Louis XV comme la Dubarry, ou à un Nelson comme Emma Lyonna, je ne le nie pas, et Dieu me garde de le lui reprocher trop haut dans le pays qui a immortalisé Ninon et qui en glorifiera tant d'autres! mais je comprends que, dans ces conditions-là, elle ne reçoive que des hommes, parce qu'il ne doit pas y avoir dans le monde entier, parmi les femmes chez qui elle voudrait être reçue, une seule femme qui consentirait à la recevoir.

Catherine. Eh bien, mistress Clarkson a changé tout à coup d'avis, elle veut être reçue par nous et peut-être nous recevoir. Elle assiste à la fête qui a eu lieu dans ma maison, et elle vient de me faire passer cette carte avec ces mots (Elle lit): „Mistress Clarkson sollicite de madame la duchesse de Septmonts l'honneur d'être reçue par elle ce soir, et de prendre une tasse de thé avec les amis qu'elle admet dans son intimité. Comme mistress Clarkson est une inconnue pour la duchesse de Septmonts, elle payera cette tasse de thé vingt-cinq mille francs, pour les malheureux au bénéfice desquels cette fête est donnée."

Septmonts. Et qu'avez-vous répondu, chère amie?

Catherine. Comme, jusqu'à nouvel ordre, je suis de l'avis de madame d'Hermelines et de M. des Haltes à l'endroit de mistress Clarkson, j'ai répondu sur une de mes cartes: „La duchesse de Septmonts recevra ce soir mistress Clarkson et lui offrira une tasse de thé, s'il se trouve, parmi les parents ou les amis de la duchesse de Septmonts, un homme qui donne son bras à mistress Clarkson. Dans le cas contraire, la duchesse de Septmonts versera elle-même vingt-cinq mille francs dans la caisse de ses pauvres pour que ceux-ci ne perdent rien." Maintenant, messieurs, que vous avez dit ce que vous savez et pensez de cette dame, s'il est quelqu'un parmi vous qui consente à lui offrir son bras, je suis prête à la recevoir. (Silence général.)

Septmonts, se levant. J'ai attendu quelques instants pour laisser

à quelqu'un de nos invités le plaisir et l'honneur de vous présenter mistress Clarkson. Je suis même étonné que M. Mauriceau, que j'ai vu pour la première fois chez elle, ne se soit pas offert le premier. Comme je ne crois pas aux légendes que mon camarade des Haltes vient de nous répéter, ce qui ne saurait te blesser, mon cher Guy, puisque tu n'as été témoin d'aucun des faits qu'on t'a rapportés; comme mistress Clarkson m'honore de son amitié et de sa confiance; comme je la tiens pour une personne très recommandable; comme, dans la circonstance qui nous réunit, elle fait une démarche qui est une preuve de goût et de générosité; comme enfin, chère amie, vous avez stipulé qu'il lui fallait, pour pénétrer chez vous, le bras d'un de vos parents ou d'un de vos amis, votre père, votre plus proche parent, s'étant abstenu, c'est moi, votre meilleur ami, je crois, qui remplirai le programme.

Catherine, se levant. Monsieur!

Guy, bas, à Septmonts. Réfléchis à ce que tu vas faire.

Septmonts. Quand je fais une chose, mon cher, je sais toujours pourquoi je la fais. Je t'ai laissé dire, laisse-moi faire. (Il sort.)

Scène III.

Les mêmes, moins **Septmonts,** puis **Septmonts** et **Mistress Clarkson.**

Les femmes se sont groupées autour de Catherine, qui a peine à contenir son émotion et sa colère.

Madame de Rumières. Restez et soyez calme, ma chère; nous sommes là.

Madame d'Hermelines. C'est d'une audace incroyable!

Madame Calmeron, à son mari. Partons!

Calmeron. C'est impossible, ma chère! Et que vous importe? nous ne sommes pas chez nous.

Le Domestique, annonçant. Mistress Clarkson! (Mistress Clarkson entre lentement au bras de Septmonts, qui la conduit à Catherine.)

Septmonts, présentant. Mistress Clarkson, la duchesse de Septmonts.

Mistress Clarkson, quittant le bras du duc. Je suis on ne peut plus touchée, madame, de l'empressement que vous avez mis à répondre à ma demande et du choix que vous avez fait de mon introducteur dans votre salon. Il y avait longtemps que je comptais demander au duc de me présenter à vous; aussi ai-je saisi avec joie l'occasion de cette tête, qui me permet de faire un peu de bien sous votre patronage.

Catherine, à un valet, haut. Une tasse! Elle se dirige vers la table à thé, où le domestique lui présente une tasse. La duchesse verse elle-même le thé pendant que mistress Clarkson salue les hommes sans paraître voir les femmes.)

Mistress Clarkson, à part. Il n'est pas ici. (Haut.) Bonsoir,

mon cher monsieur de Bernecourt, j'espère vous voir bientôt. J'inaugure mon hôtel, et je compte que vous serez encore plus souvent des nôtres, ainsi que M. d'Hermelines.

Madame d'Hermelines, à madame Calmeron. Elle a de l'aplomb!

Madame Calmeron. Moins que si elle nous invitait aussi.

Mistress Clarkson, à la duchesse, qui lui présente une tasse. Merci, madame. (A Rémonin.) Je suis bien heureuse de vous rencontrer, monsieur, j'allais vous écrire. M. Clarkson va arriver ce soir peut-être. Je ne serais pas étonné qu'il fût chez moi à l'heure où je vous parle. (A des Haltes d'un bout du salon à l'autre.) On m'assure que vous dites quelquefois du mal de moi, monsieur des Haltes. Je le regrette d'autant plus que, d'après tout ce que j'ai entendu dire sur votre compte, je ne peux penser que du bien de vous. Si jamais vous changez d'opinion sur moi, je serai heureuse de vous recevoir et de vous faire trouver avec quelques-uns de vos amis. (A Mauriceau.) Bonsoir, mon cher monsieur Mauriceau! je vous fais tous mes compliments, votre fille est charmante, et je suis très heureuse de ce que j'ai fait pour elle, bien que vous ne vous en souveniez peut-être plus assez. Je suis habituée à ce qu'on m'attaque, mais non à ce qu'on m'oublie. (Pendant ce temps elle a bu la tasse de thé et la remet à Mauriceau, qui la reporte sur la table; puis elle tire un petit portefeuille, écrit quelques mots, déchire la feuille, la plie et la remet à la duchesse, qui est restée debout.) Pour les pauvres! — monsieur Calmeron, vous voudrez bien faire honneur à ma signature, n'est-ce pas?

Calmeron. Certainement, madame.

Mistress Clarkson, à la duchesse. Je serais très heureuse, madame, si vous vouliez bien me rendre ma visite. (Bas.) Nous parlerons d'un de nos amis communs, M. Gérard, que j'aime peut-être autant que vous l'aimez, bien qu'il ne m'aime peut-être pas autant qu'il vous aime. (Haut.) Adieu, madame, ou plutôt au revoir... (Elle reprend le bras du duc.)

Septmonts, bas, en s'éloignant avec elle. Croirez-vous désormais que je vous aime?

Mistress Clarkson. Aimer n'est rien, mon cher; se faire aimer est tout. (Ils sortent.)

Catherine, prenant la tasse dans laquelle mistress Clarkson a bu, et la brisant par terre. — Au domestique. Ouvrez les portez; maintenant tout le monde peut entrer ici!

Aus der Vorrede zu „La Femme de Claude."

A M. Cuvillier-Fleury.

Il fallait trouver du nouveau dans une société que la révolution française a tellement remuée, amalgamée, nivelée, que tout le monde s'y ressemble, comme langage, comme mœurs, comme costume. Les grands caractères, les grandes passions, les grands vices, les grands préjugés, les grandes infortunes, les grands ridicules mêmes, après avoir trouvé leurs poètes, avaient disparu. Tout semblait être au niveau des institutions bourgeoises, démocratiques, moyennes, qui devaient naître nécessairement de la proclamation de l'égalité parmi les hommes. Il ne nous restait plus qu'une société grisâtre, à ondulations molles, dans laquelle, en dernier lieu, M. Scribe, avec une dextérité supérieure, avait découpé près de quatre cents pièces, dont les personnages, silhouettes souvent originales, toujours légères, commençaient déjà à s'effacer.

Fallait-il ressusciter l'antiquité? C'était fait et bien fait, par Corneille et Racine; et Casimir Delavigne, Dumas, Hugo, venaient de découvrir et de dramatiser le moyen âge et la Renaissance. Que restait-il donc? Eh bien, il restait cette société nouvelle, dont l'uniformité n'était peut-être qu'apparente et dont il était peut-être possible de reconnaître, de séparer et d'utiliser les éléments; et j'avais justement, sous ses yeux et sous la main, Paris, le grand creuset où il semble que Dieu fait ses expériences.

Quelques fusions et quelques distillations qui aient été faites en lui et de lui, l'homme, même parisien, quand on l'analyse avec soin, contient toujours sa parcelle d'âme, comme la soixantième dilution d'Hahnemann contient encore une parcelle de la teinture mère. Il n'y a qu'à secouer le flacon pour répandre le suc ou la poudre dans toutes les parties d'eau. Il en est de même de l'âme. N'importe dans quel corps vous la secouerez, elle se répandra et agira selon son dosage particulier. Après tout, dirait un joueur de mots, l'homme n'est que l'infinitésimal de Dieu. Français, ayant à parler surtout à des Français, pour commencer j'avais à savoir ce que des âmes françaises donnent, dans leur combinaison avec leurs lois et leurs mœurs particulières. Je résolus de solliciter la production des faits que je voulais observer quand ils ne se présenteraient pas tout seuls, et de tâcher d'en assigner la loi, d'en déterminer les causes et de reconnaître la manière dont ces causes agissent, ce qui est la véritable méthode d'expérimentation.

Je me penchai sur le creuset et je m'aperçus assez vite que cette mixtion de l'être humain avec des mœurs et des lois particulières donnait les résultats les plus curieux, se traduisant souvent en des tragédies

effroyables, véritables problèmes sociaux, en contradiction absolue avec les traditions et les ingéniosités du théâtre, et dont le théâtre, par contre, était peut-être appelé à chercher la solution, s'il ne voulait pas mourir d'épuisement à force de vivre de redites. L'orgueil était grand de ma part, mais le but était généreux en revanche; et chacun son idéal et sa folie, comme dit Daniel dans *la Femme de Claude*. D'ailleurs, ces lois avaient été faites, comme j'avais l'honneur de vous le dire plus haut, par des hommes faillibles, malgré leurs bonnes intentions, dans des temps et pour des mœurs considérablement modifiés.

Tout en recueillant ces observations importantes, j'assistais à la formation des imbéciles dont je n'avais pu que constater précédemment l'existence. Ils sortaient de l'écume du creuset, ils naissaient de la vapeur de ces mixtions étranges. Rien de plus curieux que de voir comment ils se développaient, gazeux et solides, opaques et transparents, épais et volatils, parlant comme s'ils pensaient, s'agitant, vibrant, trépidant, gravitant sans direction volontaire, par instinct vital ou par attraction irrésistible, pendant un temps plus ou moins long, toujours encombrants ou dangereux, se reproduisant à outrance, infestant l'air pendant qu'ils vivaient et l'infectant après leur mort.

J'en étais là de mes observations, et je me demandais ce que nous allions devenir, et si nous n'allions pas à la longue être asphyxiés par ces empoisonneurs de l'air respirable, quand je vis un énorme bouillonnement se produire dans le creuset; et non plus de l'écume et de la vapeur, mais des bases mêmes de la matière composée, sortit une Bête colossale qui avait sept têtes et dix cornes, et sur ses cornes dix diadèmes, et sur ces têtes des cheveux du ton du métal et de l'alcool dont elle était née. Cette Bête était semblable à un léopard, ses pieds étaient comme des pieds d'ours, sa gueule comme la gueule d'un lion. et le dragon lui donnait sa force. Et cette Bête était vêtue de pourpre et d'écarlate, elle était parée d'or, de pierres précieuses et de perles, elle tenait en ses mains blanches comme du lait un vase d'or plein des abominations et des impuretés de Babylone, de Sodome et de Lesbos. Par moments, cette Bête, que je croyais reconnaître pour celle que saint Jean avait vue, dégageait de tout son corps une vapeur enivrante à travers de laquelle elle apparaissait et rayonnait comme le plus beau des anges de Dieu, et dans laquelle venaient, par milliers, se jouer, se tordre de plaisir, hurler de douleur et finalement s'évaporer les animalcules anthropomorphes dont la naissance avait précédé la sienne. Ils s'évanouissaient alors spontanément avec une toute petite détonation; autrement dit, ils crevaient, et il n'en restait plus rien qu'une goutte de liquide, larme ou sang, que l'air absorbait aussitôt. La Bête ne s'en

rassasiait pas. Pour aller plus vite, elle en écrasait sous ses pieds, elle en déchirait avec ses ongles, elle en broyait avec ses dents, elle en étouffait sur son sein. Ceux-ci étaient les plus heureux et les plus enviés.

Et cette Bête formidable ne disait pas un mot, ne poussait pas un cri! On entendait seulement le choc de ses mâchoires, et, dans ses entrailles, le bruit rauque et continu de ces roues des grandes usines qui tordent ou fondent, sans le moindre effort, les métaux les plus durs.

Et les sept têtes de la Bête dépassaient les plus hautes montagnes, et, formant une immense couronne, plongeaient dans tous les horizons. Ses sept bouches, toujours entr'ouvertes et souriantes, étaient rouges comme des charbons en feu; ses quatorze yeux toujours fixes étaient verts comme les eaux de l'Océan. On voyait passer dessus les ombres des nuages, et le soleil ne pouvait qu'en faire étinceler les surfaces sans en éclairer les profondeurs; et, au-dessus de chacun des dix diadèmes, au milieu de toutes sortes de mots de blasphème, flamboyait ce mot, plus gros que tous les autres: Prostitution.

Or, cette Bête n'était autre qu'une incarnation nouvelle de la femme, décidée à faire sa révolution à son tour. Après des milliers d'années d'esclavage et d'impuissance, malgré les légendes du théâtre, cette victime de l'homme avait voulu avoir raison de lui, et, croyant briser les liens de l'esclavage en brisant ceux de la pudeur, elle s'était dressée tout à coup, armée de toutes ses beautés, de toutes ses ruses, de toutes ses faiblesses apparentes. Souriante et rugissante à la fois, elle se disait en elle-même: „Ah! j'ai besoin de toi, faux „homme, et tu ne veux de moi que le plaisir! Ah! mes tendresses, mes „dévouements, mes aspirations, mes chastetés, mes larmes, mes confiances, „mes sacrifices, tout cela ne compte pas pour toi! Tu me demandes cent „mille écus pour être mon époux et tu m'offres cent sous pour être mon „amant. Voilà ce que tu appelles l'amour! En dehors de cela, pour „moi, la mansarde, le travail à vingt sous par jour, la misère, l'enfant „dont tu te débarrasses en moi, l'hôpital et l'amphithéâtre! Attends un „peu, tu vas voir ce qui va se passer. Tu n'auras plus de mère, tu „n'auras plus d'épouse, tu n'auras plus de fille, tu n'auras même plus „de maîtresse; tu n'auras plus que la sensation incessante et implacable „qui détendra tes muscles, décolorera ton sang, empoisonnera tes os, „obscurcira ta raison, anéantira ta volonté, éteindra ton âme; car je ne „te résisterai plus, ce sera là ma vengeance; mais tu ne posséderas de „moi que mon rouge, mon blanc, mon noir, mes faux cheveux, ma poudre „de riz et mes parfums de toilette, mes surfaces enfin, que je te ferai „parer et adorer, que tu montreras en public et dont tu t'enorgueilliras

„à haute voix. Mon être intime te restera obscur et fermé; tu n'y péné-„treras jamais. C'est là que je puiserai inépuisablement les raisons de „te haïr et les moyens de te vaincre. Mon cœur ne sera plus un temple, „mais un sépulcre plein de tes cendres et de mon silence, et tu ne „déposeras plus tes petits dans mon sein; je leur ferai prendre une „fausse route, et les éparpillerai dans le vide; je connais l'art de la „stérilité. Quant à me violer, je t'en défie."

A partir du moment où j'eus vu cette Bête, où j'eus entendu ce qu'elle ne disait cependant qu'à elle-même, je la suivis partout et me mis au courant de ses habitudes et de ses métamorphoses, car elle change de formes comme Protée. Je l'ai rencontrée quelquefois, souvent, dans les meilleures maisons, dans les plus hauts parages, et jusqu'en des lieux sacrés. Je la voyais escortée, adorée, cachée qu'elle était sous les traits de la grande dame, de l'épouse, de la mère, de la jeune fille, dont elle n'accepte pas les fonctions, mais dont elle emprunte le vêtement et l'allure. Je la saluais jusqu'à terre, comme tout le monde, et je la regardais jouer son jeu. Mais vous savez aussi bien que moi, monsieur, que ce Protée à qui je la comparais plus haut, quand on le serrait de près, qu'on le regardait bien en face et qu'on n'avait pas peur de lui, finissait par avouer qui il était, par reprendre sa véritable forme et par répondre à toutes les questions qu'on lui adressait. Ainsi de la Bête. Nous nous connaissons bien maintenant, elle et moi, et ce que je sais de plus étrange sur son compte, c'est quelquefois elle-même qui me l'a appris. C'est elle qui m'a montré, lorsque personne ne les voyait encore, les barbares en marche sur Paris, et le triomphe de la populace, et les ruines au milieu desquelles nous trébuchons depuis deux ans. (1873!)

Eh bien, monsieur, faut-il tout vous dire? La Bête ne me révolte pas plus que les imbéciles qu'elle détruit ne m'émeuvent quand ils poussent leur dernier cri et font leur dernière contorsion. N'ayant personnellement rien à craindre d'elle, je vous avouerai même qu'elle m'intéresse et m'amuse, et je l'aurais laissée accomplir son œuvre de destruction si, se contentant de détruire ce qui n'a pas le droit d'exister, elle nous eût débarrassés et affranchis de non-valeurs bruyantes et nuisibles; mais l'appétit lui était venu en mangeant, et elle voulait entamer les valeurs ayant cours, l'homme et la femme véritables. C'est alors que j'ai pensé que le théâtre pouvait me servir à la dénoncer publiquement, puisqu'elle avait modifié, perverti, contaminé l'amour, qui est l'âme même de ce monde de convention. Seulement, il m'était impossible de jeter sur la scène la Bête telle que je la connaissais. Jugez, par les cris que vous avez entendus lorsque j'en ai présenté des réductions, des cris que l'on aurait poussés devant l'original!

J'ai donc pris des ménagements: j'ai usé de métaphores, j'ai voulu acclimater graduellement mes auditeurs. On m'a reproché alors de revenir toujours sur le même sujet, et l'on m'a demandé dans quel monde j'avais vu ces choses-là. J'ai bien été forcé de répondre la vérité: Dans tous les mondes; et c'était bien pour cela que je signalais le danger. Mes critiques, soit qu'ils ne soupçonnassent pas ce danger ou ne le vissent pas aussi grand qu'il est, car je ne puis admettre qu'ils cèdent eux-mêmes à l'influence de la Bête, soit que, le connaissant, ils fussent convaincus qu'il valait mieux ne pas le dire, mes critiques me crièrent, pour la plupart, que je faisais fausse route. Je tins bon, je m'obstinai dans mon *Delenda Carthago;* et, comme je suivais la Bête non seulement dans ses transformations, mais dans ses mouvements et dans ses tentatives, après l'avoir montrée dans les mondes interlopes par lesquels elle avait commencé, je la montrai dans les mondes supérieurs où je la voyais s'introduire. Après Mme d'Ange du *Demi-Monde* et Albertine de Laborde du *Père prodigue,* qui n'avaient pu attaquer la famille que du dehors et qui avaient fait un siège inutile (dans ces deux pièces), je montrai Iza de *l'Affaire Clémenceau* et Mme de Terremonde de *la Princesse Georges* venant attaquer et essayer de détruire, la première, par instinct naturel, l'homme de valeur qui n'avait pas su la reconnaître, la seconde, par combinaison et calcul, la plus pure vertu de femme, qui n'avait pas su se défier d'elle; et je montrai ces attentats énormes commis tranquillement, sous la protection des sociétés régulières, des lois réputées infaillibles, des sacrements reconnus divins. C'est alors que, comme aujourd'hui en réponse à l'article d'un homme d'esprit à propos d'un meurtre, article qui ne voyait dans la Bête qu'un petit être faible auquel il fallait pardonner toujours, c'est alors que je publiai une brochure où je m'efforçai d'expliquer physiologiquement, socialement, *bibliquement,* cette créature particulière qu'on appelle à tort une femme, que j'appelai la guenon de Nod, et je conclus en disant *à mon fils:*

„Et maintenant, si, malgré tes précautions, tes renseignements, ta connaissance des hommes et des choses, ta vertu, ta patience et ta bonté, si tu as été trompé par des apparences et des duplicités; si tu as associé ta vie à une créature indigne de toi; si, après avoir vainement essayé d'en faire l'épouse qu'elle doit être, tu n'as pu la sauver par la maternité, cette rédemption terrestre de son sexe; si, ne voulant plus t'écouter ni comme époux, ni comme père, ni comme ami, ni comme maître, non-seulement elle abandonne tes enfants, mais va avec le premier venu en appeler d'autres à la vie, lesquels continueront sa race maudite en ce monde: si rien ne peut l'empêcher de prostituer ton nom avec son corps; si elle te limite dans ton mouvement humain, si elle t'arrête

dans ton action divine; si la loi qui s'est donné le droit de lier s'est interdit celui de délier et se déclare impuissante, déclare-toi personnellement, au nom de ton maître, le juge et l'exécuteur de cette créature. Ce n'est pas ta femme, ce n'est pas *une femme!* elle n'est pas dans la conception divine, elle est purement animale, c'est la guenon du pays de Nod, c'est la femelle de Caïn: tue-la!"

Enfin, cette brochure ayant eu un très grand retentissement, ayant été discutée, attaquée, interprétée, commentée de toutes les façons, ayant défrayé pendant plusieurs semaines la curiosité publique, je pensai que le moment était venu de jeter la Bête sur la scène, telle qu'elle est.

Je jugeais l'occasion convenable, opportune même. La France venait de recevoir une rude leçon. Il me semblait impossible qu'elle l'eût déjà oubliée; c'était à la Bête que nous la devions, car c'était elle qui avait commencé à dissoudre nos éléments vitaux, en minant peu à peu la morale, la foi, la famille, le travail. Elle reparaissait cependant plus redoutable que jamais, puisqu'elle nous retrouvait encore plus divisés, plus inquiets, plus ignorants, plus affaiblis, tandis que l'odeur de la poudre, le bruit du canon, la flamme des incendies, les vapeurs du sang, les miasmes de la mort l'avaient ragaillardie. Elle avait humé dans l'air d'agréables senteurs de cadavres, mêlées à de fraîches bouffées de folie, d'athéisme et de décomposition; elle s'était dit: „Voilà les premières brises de la Fin."

La vérité est que les symptômes étaient effroyables. Plus de gouvernail. plus de voiles, plus de boussole, plus de capitaine; rien que la carcasse du vaisseau, les vents, la tempête et la nuit. Tous les matelots commandaient; tous les passagers criaient; les grands oiseaux tournoyaient en l'air, attendant le naufrage. Les autres vaisseaux passaient au large, indifférents, silencieux, sans signaux. Quand les événements furent un peu calmés, quand le vaisseau put, sinon choisir où il aborderait, du moins aborder quelque part, tous les passagers débarquèrent pêle-mêle à la hâte, ahuris et demandant à grands cris leur route sur ces terres nouvelles. „Où est mon Dieu? où est mon âme? où est ma patrie? où est mon drapeau? où est mon toit? où est mon passé? où est mon avenir? où est le bien? où est le mal? A quelle tradition revenir? à quelle promesse croire?" Et tous les charlatans politiques, tous les guérisseurs en plein vent se mirent à crier: „Par ici; par là; à droite; à gauche; en haut; en bas; prends de ma liqueur blanche; prend de mon élixir rouge. Ne prends pas de sa liqueur blanche, ce n'est que de l'eau; ne prends pas de sa liqueur rouge, c'est du sang."

Et la Bête se contentait de dénouer ses cheveux, de mouiller ses

lèvres, de tendre sa gorge, d'étirer ses bras, de cambrer ses reins, de présenter ses flancs et de murmurer: „Tu viens de souffrir, de jeûner; tu as été trompé; tu as été héroïque; tu as été vaincu; tu as besoin de te reposer, de te retaire, de jouir un peu; viens donc à moi, je suis la sensation immédiate; je suis le plaisir de tous les temps; je suis l'ivresse éternelle; je suis l'oubli certain; je suis la plus grande preuve de la vie, je suis l'amour.“ Mais l'homme hésitait; sur le mur du festin, l'Allemand écrivait ces quatre mots: „Cinq milliards de dette.“ Et la Bête lui montra le Juif qui, sur l'autre mur, écrivait ces mots magiques, au milieu des fanfares: „Quarante-deux milliards de crédit!“ Et elle reprit: „Tu vois! tu es plus riche que jamais, tu n'as rien à craindre; tu as la sympathie et la confiance du monde entier. Allons, viens amusons-nous; aimons-nous, repeuplons gaiement la terre.“ Et les quatre-vingt-dix pour cent répondirent: „C'est vrai; allons-y gaiement!“

Et on rattrapa le temps perdu; on adora de nouveau la Bête, on l'épousa en premières noces, en secondes noces, *in extremis*; et, comme quelques-uns trouvaient que, malgré tout, on ne mourait pas assez vite, ils se tuèrent pour elle.

Et il y a de l'autre côté du Rhin un homme au front dégarni, à la moustache épaisse, aux yeux sombres, profonds, fixes et insondables, à la bouche railleuse et froide, au teint terreux, marbré de rouge, aux muscles d'acier, à la volonté de fer, à l'estomac énorme, au cerveau puissant; et cet homme de génie, qui a vaincu et utilisé la Bête, voyant que ce qu'il avait prévu arrivait, se frotta les mains et dit à son maître: „Votre Majesté peut regarder du côté de l'Orient, il n'y a plus rien à craindre du côté de l'ouest; on y meurt.“

Alors il me vint cette idée ridicule, que le moment était venu de tuer la Bête, non-seulement dans la fiction, mais encore dans la réalité. Je crus avoir le droit et le pouvoir de la montrer enfin telle qu'elle est, sous ses formes multiples, de la juger, de l'exécuter au nom de la conscience humaine et de la justice divine, et de donner en même temps un avertissement public à ce pays que j'aime. Au lieu de composer une pièce de théâtre comme j'aurais dû la composer selon vous, monsieur, comme j'aurais su le faire, croyez-le bien, s'il ne s'était agi que d'une moralité courante à glisser dans les loisirs d'une nation spirituelle, aimable, ayant toute la sécurité de ses intérêts et toute la quiétude de son esprit (mais nous n'en sommes plus là: les hommes vont mal et les choses vont vite); au lieu de faire une simple pièce de théâtre, je voulus pousser un cri d'alarme, tenter une reprise de conscience. Au lieu de mettre en mouvement des personnages purement humains, je présentai des incarnations totales, des essences d'êtres,

des entités en un mot, et je dis au public: Tu vois ce Claude; ce n'est pas seulement un mécanicien, un inventeur, un homme, c'est l'Homme dans le grand sens du mot, c'est l'exemple; c'est ce que, toi et moi, nous devons être toujours, aujourd'hui plus que jamais; c'est le Français, c'est la France telle qu'il la faut après les épreuves qu'elle vient de traverser, épreuves mortelles si elle n'y prend garde. Comme cet homme, nous ne devons pas perdre de vue une seconde ce but: la reconstitution de la patrie commune, et, ce qui est d'un ordre plus élevé encore, la recherche, la connaissance, la proclamation, l'application de la vérité, chacun selon nos forces et notre énergie personnelle! Notre autonomie, notre durée, notre valeur ne sont qu'à ce prix. Claude, c'est l'homme qui a souffert dans son âme et dans l'âme des autres, qui a compris, qui a réfléchi, qui s'est élevé, qui a maintenant une volonté bien ferme, un but bien net, et qui marche droit à ce but, en laissant de côté tout ce qui est inutile, en s'associant à tout ce qui est valable, en exterminant tout ce qui est hostile.

Kapitel III.

Victorien Sardou.

I.

Victorien Sardou wurde am 5. September 1831 zu Paris geboren. Nachdem Sardous Grossvater, ein reicher Ölhändler aus der Provence, verarmt war, hatte sich Antoine Sardou, Vater des Dichters, nach der Hauptstadt begeben und sich als Buchhalter und Handelslehrer ernährt, bis er eine staatliche Anstellung fand. Nach einigen Jahren gab er dieselbe auf und kehrte nach Paris zurück, wo Victorien seine Studien mit glänzendem Erfolg fortsetzte.

Gegen den Willen des Vaters, der seinen Ältesten gern im höheren Lehrfach thätig gesehen hätte, ergriff der achtzehnjährige Victorien das medizinische Studium und nahm sich vor, daneben seine dichterischen Versuche fortzusetzen. Seine erste grössere Arbeit war eine Tragödie „Königin Ulfra" aus der schwedischen Geschichte. Die Länge der Verse entsprach der Wichtigkeit der Personen, die Königin redete in Alexandrinern, die Minister in zehnfüssigen Versen, während das ignobile volgus mit kurzen Zeilen sich begnügte. Man sieht, auch Sardou war von dem Romantismus nicht unberührt geblieben.

Seine Tragödie legte er auf den Rat eines Freundes der berühmten Schauspielerin Rachel vor. Dieser missfiel das Stück, weil es in Schweden spielte. Doch richtete ein wohlmeinender Theaterdirektor den Enttäuschten auf, indem er ihm dramatisches Talent zusprach und gründliche Litteraturstudien zu machen riet.

Gegen Ende der zweiten Republik hatten die Verhältnisse des

angehenden Poeten eine traurige Wendung genommen, indem der Tod zweier Töchter und empfindliche pekuniäre Einbussen seinen Vater zwangen, nach dem sonnigen Süden zurückzukehren und den zwanzigjährigen Studiosus seinem Schicksal zu überlassen. Zuerst versuchte es Sardou mit der Journalistik. Er fiel in die Hände eines spekulativen Zeitungsverlegers, der ihn zum Verfassen von Reklameartikeln gebrauchen wollte und musste schleunigst sich nach einem ehrenvolleren Berufszweig umsehen, um die Selbstachtung nicht zu verlieren. Die Verlagsfirma Firmin Didot beschäftigte ihn zeitweilig als Mitarbeiter an ihren lexikalischen Unternehmungen, namentlich an der damals aufkommenden „*Biographie générale.*" Nebenbei gab Sardou Privatunterricht und erhielt von seinem Schüler täglich zwei und einen halben Franken. Seine Thätigkeit bei Didot brachte ihm auch keine Schätze ein: als er nach mehrmonatlichen mühsamen Forschungen seinen ersten Artikel ablieferte, zahlte ihm der Verleger grossmütig das Bogenhonorar von 35 Franken. Sardou zog nun vor, sich auf Privatunterricht zu beschränken.

Während der dürren Jahre 1851—1853 war ein neues Stück „*la Taverne*" entstanden, welches auch glücklich am 1. April 1854 am Odeontheater zur Aufführung kam. Es hatte sich aber im Studentenviertel *(Quartier latin)* das Gerücht verbreitet, das Lustspiel sei von der neuen Regierung bestellt, um die republikanisch gesinnte studierende Jugend zu verunglimpfen. Daher war das ganze Parterre zum voraus entschlossen, das reaktionäre Stück auszupfeifen. Als die zweite Vorstellung noch stürmischer verlief, als die erste, wurde plötzlich das Gas ausgelöscht, wodurch ein unbeschreiblicher Aufruhr entstand; das Stück war endgiltig gestrandet und der junge Dramatiker von seinen Hoffnungen herabgestürzt.

Eine zweite Enttäuschung folgte. Es war Sardou gelungen, ein zweites Stück in Versen beim Odéon anzubringen. Beim Wechsel der Direktion wurde dasselbe zurückgelegt, dann wieder vorgemerkt und wieder gestrichen. Ohne den liebenswürdigen Paul Féval,*) der den Zagenden ermutigte, war es um Sardou geschehen. Ein

*) Paul Féval (starb 8. März 1887 siebzigjährig in einem Kloster an Geistesschwäche) gehörte zu den Schriftstellern, die vorwiegend dem Unterhaltungsbedürfnis der Menge Rechnung trugen, wie Eug. Sue, Fried. Soulié, Montépin, Gaboriau u. a. Einen grossartigen Erfolg hatte

Schauspieler des „Odéon," welcher die dramatische Kraft in Sardou ahnte, war hierbei der Vermittler.

In seinen gesammelten Erinnerungen giebt Féval vom Zukunftsdramatiker ein sehr lebendiges Bild: „*Je vois encore cette mièvre figure, où il y avait de la souffrance, du découragement et de la volonté, ces yeux inquiets qui sont en réalité excellents et qui me semblaient myopes; ces traits admirablement taillés, un peu trop coupants, aigus jusqu'à être pointus, et qui me firent jeter un coup d'œil derrière le dos, où néanmoins il n'y avait point de bosse; ce front heureusement développé, intelligent au possible, couronné par la plus magnifique chevelure qui j'aie jamais vue. Je sentis que j'avais en face de moi quelqu'un!*" In der That hatte Sardou damals das Aussehen eines glattrasierten ehrsamen Kandidaten der Theologie, wozu auch seine ungelenke Bescheidenheit passte. Dem populären Romandichter hatte er den Entwurf zu einem gereimten Dreiakter „*Bernard de Palissy*" vorgelegt, einem Stück voll Gelehrsamkeit, für welches er die mühevollsten keramischen und kunstgewerblichen Studien nicht gescheut hatte. Allein sein Hauptstreben ging nach einem Melodrama, und ein solches wollte er mit Féval zusammen schreiben. Wie einst Scribe mit Legouvé d. Ä. gemeinsam gedichtet, wollte er seinen unbekannten Namen an den weitverbreiteten Ruf Févals heften. „*Fleur de Liane*" sollte das Melodrama heissen, das dem jungen Anfänger die Pfade zu ebnen hatte. (J. Claretie, a. a. O. pag. 23; Annales polit. et littér. vom 13. März 1887, pag. 168 ff.) Es spielte in Canada und wimmelte von unverdauten Reminiszenzen aus Mayne-Reid, Fenimore Cooper, Gabriel Ferry und allerlei Indianergeschichten. Sardou sah während der Lektüre selbst ein, wie unbrauchbar sein Entwurf war und entfernte sich tiefbetrübt*). Auf

---

er 1844 mit den elfbändigen *Mystères de Londres*, einem Seitenstück zu Eug. Sues Mystères de Paris, später mit *le Bossu*, *le fils du Diable* und anderen Schauerromanen. Von dauerndem Wert sind seine durch Lokalfarbe und Kraft der Sprache ausgezeichneten Romane aus der Bretagne.

*) Féval erzählt den Auftritt folgendermassen: „Je n'admirai pas seulement cette richesse inouïe de la faculté emprunteuse, cette opulence de la mémoire, je fus frappé bien davantage encore par l'habileté serrée, abondante, pittoresque que le candidat mélodramaturge dépensait à soutenir une cause perdue. Quel homme d'affaires! quel splendide amateur

Févals Anregung schrieb er dann „*le Bossu*“, dessen Schluss an Berquins „*la Poule Noire*“ erinnert. Das Stück wurde zwar ebensowenig gespielt, wie das kanadische Drama, es diente aber Féval als Unterlage zu seinem bekannten Roman.

Hierauf versuchte es Sardou mit einer Komödie aus der Gegenwart, „*Paris à l'envers*“ (das verkehrte Paris); der Direktor des Gymnasetheaters legte dieselbe Scribe zur Begutachtung vor, der sie zu realistisch fand. „*C'est immonde, où allons-nous?...*“ rief der Biedere entrüstet. Sardou hat später einzelne Scenen aus diesem Jugendwerk fast unverändert in „*Nos Intimes*“ herübergenommen (vgl. p. 215).

Schon waren vier Jahre seit dem Fiasko von „*La Taverne*“ vergangen, ohne dass die Zukunft sich rosiger gestaltete. Die Schauspielerin Virginie Déjazet war diesmal der rettende Engel. Das ihr vorgelegte Lustspiel „*Candide*,“ aus Voltaires Roman geschöpft, durfte zwar auf Verbot der kaiserlichen Zensur nicht gespielt werden; dagegen erzielte Déjazet auf ihrem kleinen Theater mit „*les Premières Armes de Figaro*“ — Sardou hatte alle Taschen voll Entwürfe und fertige Stücke — einen befriedigenden Erfolg. Gleichzeitig verband sich der Autor mit Th. Barrière zu einer fünfaktigen Komödie „*les Gens nerveux*,“ welche den Abonnenten des „Palais-Royal“ gefiel. Damit hatte der Unermüdliche den rettenden Hafen erreicht.

Es war aber auch hohe Zeit, die Schulden drückten Sardou fast

---

de soi! que de conviction! que de passion! Il me joua des scènes à quatre en prenant toutes les poses, il rampa dans le sentier de la guerre (son drame se passait en Amérique), il scalpa quelques visages pâles, il incendia quelques wigwams; il se poignarda pour le jeune premier rôle, il accoucha clandestinement pour l'ingénue, il fit tout, dessinant les décors, étageant les plans, disposant les meubles, allumant les lampes, donnant des rôles aux fauteuils, à la table, à la pendule, à la pincette, à la pelle et à son mouchoir: c'était un diable. Tout son corps anguleux travaillait, sa voix s'enrouait, ses cheveux fouettaient sa joue blême. Il avait fini par me prendre, ce qui n'est pas bien difficile; je perdais plante et j'allais lui déclarer qu'il m'avait converti à sa démoniaque mécanique, lorsqu'il s'arrêta tout à coup au plus furieux moment, pour me dire froidement: C'est bien, je suis fixé, c'est idiot.“

zu Boden. Den entscheidenden Trumpf spielte er am Abend des 15. Mai 1860 im Gymnasetheater aus, und siehe da — er gewann das Spiel. Der witzige Schwank „*les Pattes de Mouche*“ machte ihn mit einem Schlag zum berühmten Mann.

An den Irrfahrten eines seit Jahren liegen gebliebenen Briefchens mit etlichen Zeilen einer kritzeligen Frauenhand — *des pattes de mouche* — hängen die vielfach verschlungenen Fäden der Intrigue. Das verhängnisvolle Papier wird bald zum Fidibus, bald zur Unterlage für ein wackeliges Möbel; es verwandelt sich dann in eine Düte für einen gefangenen Hirschkäfer, wird wieder zum Billet, und dient am Schlusse seiner Existenz noch zum Entwerfen von Notizen. Das geduldige Requisit wird in „*Fernande*,“ „*Dora*,“ „*Fédora*“ sich zur Lösung des Knotens wiederum nützlich erweisen. Clarissa hatte mit dem Nachbar Prosper Block ein Liebesverhältnis und einen regen Briefwechsel unterhalten. Der Sockel einer Statue hatte als Briefkasten gedient. Eines Tages muss Clarissa plötzlich nach Paris reisen. Sie hinterlässt am gewohnten Platz einige Zeilen, in denen Prosper benachrichtigt wird, dass die Mutter sie in Paris verheiraten will und worin sie ihn um seine Hilfe angeht. Durch eine im Duell erhaltene Wunde ist aber Prosper verhindert, den Brief abzuholen. Als er später die Vermählung seiner Geliebten mit dem Holländer Vanhove erfährt, unternimmt er eine mehrjährige Reise und kehrt mit dem festen Vorsatz zurück, endlich zu heiraten. Bei Titus Vanhove hält er um Martha, V's. Nichte an. Der Holländer ist nicht abgeneigt, aber Clarissa ist dagegen. Eine Unterredung klärt das unselige Missverständnis auf, das Briefchen liegt seit drei Jahren am alten Platz. Nun wird es Prosper als Waffe gegen Clarissens Widerstand dienen.

Da Martha ihren Vetter liebt, einen jener liebenswürdigen Schwerenöter, die Scribe so trefflich darstellt, muss der Brief zurückerobert werden. Mit der Jagd nach demselben hat Cl. ihre Freundin Susanne betraut. Prosper lässt sie nach Belieben in seinem mit Raritäten und Reiseandenken gefüllten Atelier schalten und walten. Sie darf das Billet vernichten, wenn sie es findet; es liegt offen auf einer grossen Schale in einem Wust von Karten und geschäftlichen Briefen. Clarissa erscheint, um der Bundesgenossin beim Suchen zu helfen. Sobald das Briefchen gefunden ist, werden

beide vom eifersüchtigen Vanhove überrascht, und Clarissa hat gerade Zeit, ins Nebenzimmer zu flüchten. Susanne besänftigt den ergrimmten Ehemann durch die Erklärung, sie sei Prospers Geliebte. Sie will sich noch das raffinierte Vergnügen gönnen, Prosper den Brief eigenhändig verbrennen zu sehen. Die Zündhölzchen werden versteckt, das Billet als Fidibus zusammengerollt, nachdem es im adressierten Umschlag durch ein leeres Blatt ersetzt worden ist. Prosper sieht bei seinem Wiederkommen mit Befriedigung das Couvert unversehrt am alten Platze. In der wirkungsvollsten Szene des Stückes hält Prosper den Fidibus in der Hand und spielt damit, während Susanna das bedeutungsvolle Couvert wie in der Zerstreuung aus der Schale nimmt. Beide tändeln mit ihren Papierchen und beobachten sich misstrauisch. Im Verlauf der geistvollen Plauderei wird Prosper von Susannes Zauber gefesselt, er macht ihr eine Liebeserklärung, wirft in einer Aufwallung von Edelmut den Briefumschlag ins Feuer und setzt zugleich den Fidibus nochmals in Brand. Halb verkohlt wirft er ihn zum Fenster hinaus. Da erklärt ihm seine Gegnerin, dass er den verhängnisvollen Brief fortgeworfen. Inzwischen macht dieser die wunderlichsten Irrfahrten durch und muss allerlei Verwickelungen anrichten, die Sardou schliesslich zur allgemeinen Befriedigung mit der Geschicklichkeit eines Taschenspielers löst.

Während der ersten Aufführung ging Sardou angstbeklommen vor dem Theater hin und her. Bei der Generalprobe hatte der böse Fidibus nicht Feuer gefangen, so dass der Dichter einmal übers andere seinen Freunden sagte: „Wenn er nicht brennt, bin ich verloren!“ Gegen elf Uhr sah er einen Zuschauer mit gleichgiltiger Miene aus dem Theater kommen und glaubte schon, sein Stück sei durchgefallen. Er täuschte sich: das frische, muntere Lustspiel gefiel und es entlockt nach fünfundzwanzig Jahren dem ernsten Publikum des Théâtre-Français immer noch ein herzliches Lachen.

II.

Von da ab entwickelte der Schöpfer dieses unterhaltenden Lustspiels eine erstaunliche Fruchtbarkeit. Zehn Stücke entstanden zwischen 1860 und 1865, darunter „*les Femmes fortes*“, „*Nos Intimes*“ („die guten Freunde“ in der Bearbeitung von H. Laube), „*Piccolino*,“ „*Les Ganaches*,“ „*La Papillonne*,“ „*Les Diables*

Noirs,“ „Les Pommes du Voisin,“ „Les vieux Garçons,“ „La Famille Benoîton“; lauter Genrebilder aus dem Leben der Gegenwart, die Sardou mit heiterem Humor ausarbeitete, wobei dem ernsten Elemente gebührend Rechnung getragen ist. Affektiertheit und Lächerlichkeit hat er in allen Gestalten verspottet, ohne dass er mit Augiers Schärfe ihnen auf den Leib zu rücken wagte. In der Politik legte Sardou sich weniger Zügel an (cf. *les Ganaches*).

Als typische Beispiele mögen hier *„Nos Intimes“* und die in den Jahren 1865 und 1866 sprichwörtliche *„Famille Benoîton“* in aller Kürze analysiert werden.

„Nos Intimes« (16. Nov. 1861 am „Vaudeville“) will den Unterschied zwischen einem wahren und vielen „guten“ Freunden charakterisieren. Diese letzteren missbrauchen die Gutmütigkeit eines treuherzigen Mannes, beuten ihn aus, stören den ehelichen Frieden, verleiden ihm das Leben — alles unter der Maske der „Freundschaft“. Missgunst, Selbstsucht und Skandal sind ihre Triebfedern. Anstatt die junge Frau, die ziemlich gelangweilt an der Seite des viel älteren Caussade dahinlebt, vor einem drohenden Fehltritt zu warnen, hetzen die „guten Freunde“ durch Anspielungen und mitleidsvollen Händedruck den biedern Ehemann in den schlimmsten Verdacht hinein. Der einzige wahre Freund, der alle durchschaut und alles durchkreuzt, Doktor Tholosan, ist leider Caussade unsympathisch, weil er (der Arzt) seine Tochter aus erster Ehe liebt, für die C. eine glänzende Partie träumt. Seine Theorien über die landläufige Freundschaft setzt Tholosan der jungen Frau Caussade auseinander, als sie ihn fragt, warum er denn keine Freunde besitze:

Tholosan: Mon Dieu, madame, parce que je n'ai trouvé personne qui fût digne de l'être! M. Caussade se rattrape sur la quantité, lui! Moi, je n'en veux qu'un, mais qui soit bon! Vous êtes un gourmand d'amitié, vous; moi, je suis un gourmet!

Cécile. Mais vous êtes donc bien difficile, monsieur?

Tholosan. Pardonnez-moi, madame, de vous répondre par une question. Avez-vous lu les fables de Pilpaï!*)

Cécile. Non.

---

*) Pilpaï oder Bidpay, alter indischer Fabeldichter, dessen Bücher im 15. Jahrh. nach Europa kamen. Er wurde u. a. von La Fontaine benutzt.

Tholosan. Non! (A part.) Moi non plus! (Haut.) Alors vous ne connaissez pas celle qui est intitulée: *le Rat et ses intimes.*

Caussade. *Le Rat et ses amis intimes?*

Tholosan. Non, pardon! Remarquez bien la finesse du fabuliste. Il ne vous dit pas: *Le Rat et ses amis intimes.* Il ne s'engage à rien: *Le Rat et ses intimes!* Maintenant, sont-ils ses amis, sont-ils ses ennemis, c'est ce qu'il s'agit de savoir!

Caussade. Oh! oh! voyons un peu votre fable?

Tholosan. Il y avait une fois, à Ispahan, un rat qui donnait la clef de son cœur à tout le monde... et qui avait tant d'amis!... tant d'amis!... (I. 14.)

Hier wird durch Hinzukommen eines neuen Freundes, der sich nebst Gattin auf mehrere Wochen zu Caussade geladen, die Erzählung des Doktors abgebrochen.

Die guten Freunde Caussades sind mit übermütigem Realismus geschildert. Da ist der missgünstige Vigneux mit seiner bissigen Ehehälfte, der rücksichtslose Egoist Marécat mit seinem verdorbenen Engel Raphael, der polternde Turko Abdallah. Das drastisch-komische spielt eine starke Rolle. Die sauberen Freunde möchten ihrem Gastgeber zu einem Duell mit dem heissblütigen Nachbar verhelfen, lenken aber mit lächerlichem Eifer ein, sobald der malitiöse Doktor auf die Strafgesetze hinweist. Vergl. das Duell in „*Rosenmüller und Finke.*“

Im ganzen fehlt dem Lustspiel die Einheitlichkeit in Ton und Handlung. Die Situationen zwischen Caussade, seiner Frau Cécile und dem leichtsinnigen Hausfreund Maurice sind echt dramatisch. Die Leichtigkeit, mit welcher die junge Frau glaubt, die Aufregung einer Liebeserklärung könne ihrem nervösen Verehrer den Tod bringen, die Gastfreiheit Caussades einem wildfremden, rohen Soldaten gegenüber und andere burleske Züge stechen dagegen auffallend ab. Aber der Schlusseffekt mit dem toten Füchslein erregt die Lachmuskeln derart, dass zum Nachdenken keine Zeit bleibt. Am Morgen nach der qualvollen Nacht, da Maurice nur durch Tholosans Dazwischenkunft von einer Thorheit abgehalten ward und durch einen Sprung vom Balkon in die Blumentöpfe des Gartens sich und Frau Cécile rettete, erscheint Caussade in düstere Gedanken versunken. Auf einen vieldeutigen Wink seines Gärtners ergreift er eine Pistole und stürzt hinaus; ein Schuss fällt, die junge Frau schwebt in höchster

Seelenangst, — da tritt freudestrahlend Caussade wieder ins Zimmer und schwingt triumphierend einen toten Fuchs empor, der seit mehreren Nächten in seinem Hühnerstall Verwüstungen angerichtet und in vergangener Nacht ihm einen prächtigen, nach längeren Versuchen gezüchteten Cactus zertreten hat. Das letztere ist allerdings für ein Füchslein eine anständige Leistung. Mit der Wahrscheinlichkeit nimmt es Sardou nicht so genau.

In neuerer Zeit erscheint, wie ein Mädchen aus der Fremde, „*Nos Intimes*“ sogar in ernsten deutschen Hoftheatern. Leider kann aber selbst die geschickte Übertragung Laubes nicht hindern, dass die feinen Schlagworte und Pointen im Deutschen abgestumpft werden. Was dann übrig bleibt, erhebt sich kaum über das Niveau mittelmässiger Benedix-Stücke.

„*La Famille Benoîton*“ (deutsch von Gottlieb Ritter = Theophil Zolling) besteht aus einer losen Reihe von Karrikaturen aus dem Pariser Leben von 1865; das Stück machte damals Furore und gab den Modistinnen und Modewarenhändlern auf zwei Saisons hinaus klangvolle Namen für allerlei Neuheiten. Hier näherte sich Sardou dem Drama Augiers; seine Satire wird zuweilen bitter. Man höre die Tirade über die moderne Frau: „Früher heiratete eine Frau, um ihr Daheim zu haben und jenes kleine Königreich zu regieren, das einen so schönen, heute fast lächerlich gewordenen Namen führt: die Haushaltung. Sie ging selten aus, wenigstens war das nicht so leicht. Aber was ist heutzutage das gewöhnliche Geschäft der Frau vom Hause? Nicht zu Hause sein. „Madame ist ausgegangen!“ Sintemal aber jeder Ausgang, Ball, Theater, Konzert, Promenade, Spazierfahrt, Besuch, einen verschiedenen Zweck hat, so erfordert dies eine verschiedene, neue Toilette. Nun rechnen Sie mal am Ende des Monats!... Im Winter geht man wenigstens nur aus dem Hause, seinem Daheim. Aber im Sommer ist es Paris, was man verlässt. Eine Pariserin von heute kommt und geht, von Trouville nach Ems, von Baden-Baden nach Etretat, ebenso schnell als ihre Grossmutter einst vom Wäscheschrank nach der Speisekammer. Und ihre Toilette hält immer gleichen Schritt! Waggontoilette, Seetoilette, Badtoilette, Reittoilette, Schlittentoilette, Fischertoilette, Sonnenscheintoilette, Regentoilette, Nebeltoilette, Lawinentoilette... so dass alle diese Kleider an einandergenäht

genau den Boden decken würden, den der Ehemann zu verkaufen genötigt ist, um die Ausgaben seiner Frau zu bestreiten.“ Den Einfluss dieser Zustände auf Gesellschaft und Familie wollte Sardou in einzelnen Typen verkörpern, und so bietet denn die Familie des früheren Federmatratzenfabrikanten Benoîton ein trostloses Bild, das in einzelnen Zügen an „*Hasemanns Töchter*“ erinnert. Die älteste Tochter Martha ist den beiden unverheirateten Schwestern ein Vorbild der Verschwendung. Der älteste Sohn ist Mitglied des Potache-Club,*) macht Grisetten den Hof, treibt groben Unfug auf der Strasse und muss deshalb mit dem Gefängnis Bekanntschaft machen. Fanfan, der jüngere, gleichfalls noch Schüler, sucht sich unbemerkt dem offenen Geldschrank zu nähern, um die an der Briefmarkenbörse erlittenen Verluste durch einen kühnen Griff zu decken. Frau Mama ist nie zu Hause. Der Nachbar Formichel sucht für seinen allzeit berechnenden und spekulierenden Sohn Prudent, einen Schurken, der kaltblütig die voraussichtliche Lebenszeit seines Vaters eskomptiert, eine Verbindung mit der jüngsten Tochter Benoîtons, da ihm die Mitgift von dreimalhunderttausend auch nicht verächtlich dünkt. Diese Pläne werden später vereitelt. Ein Posten Spitzen von dreitausend Franken zieht die Krisis herbei. Marthas Gatte, Didier, der unablässig dem Erwerb nachjagen muss, um den unsinnigen Aufwand zu bestreiten, verweigert die Bezahlung. Martha zahlt heimlich die Spitzen aus einem Spielgewinn und giebt vor, Papa Benoîton habe ihr die Summe vorgestreckt. Der anonyme Brief einer heiratssüchtigen und giftigen alten Jungfer erregt beim Manne den Verdacht, als habe der Vicomte von Champrosé seiner Frau die Summe gegeben. Die Nemesis kommt immer näher. Von den Töchtern Benoîtons wird die eine auf dem Turf für eine Halbweltsdame gehalten und muss von Champrosé beschützt werden. Diese Gelegenheit benützt Fanfan, um sich zu betrinken und Emilie, um mit ihrem Vetter durchzubrennen. „Eine Tochter ... kompromittiert, eine insultiert .., die andere entführt .., der Älteste im Gefängnis ... der Jüngste betrunken ... der Vater in Todesangst und die Mutter ausgegangen! Das ist die Familie Benoîton und das Resultat des vernünftigen, rationellen und praktischen Systems der modernen Erziehung.“

*) Potache = Gymnasiumsschüler.

Die wohlwollende Freundin des Hauses, Clotilde, muss dem Wirrwarr ein Ende machen. Von Champrosé erhält sie drei harmlose Briefe Marthas zurück. Ehe sie dieselben verbrennen kann, — sie hält dieselben für Liebesbriefe, — muss noch eine erregte Szene zwischen ihr und dem erbitterten Didier stattfinden, ohne dass die Briefe eine so lange Odyssee durchmachen, wie das Billet in „*Pattes de Mouche.*“ Das Kind Didiers und Marthas erkrankt. Um Didiers ungerechten Verdacht zu zerstreuen, bringt Clotilde in Gegenwart Champrosés die falsche Nachricht vom Tod des Kindes. Champrosé spricht in gleichgiltig höflichen Worten sein Beileid aus; er kann also der Vater des Kindes nicht sein. Freudig ruft die Freundin: „Ich habe gelogen, das Kind ist gerettet und gottlob die Eltern auch.“ Allgemeine Versöhnung, Vater Benoîton giebt die Einwilligung zur Heirat seiner Jüngsten mit Vetter Steffen, und der Zahlenmensch Prudent zieht sich zurück, weil Camille keine Mitgift bekommt. Nur Mutter Benoîton bleibt unverbesserlich und setzt ihre Besuche von Haus zu Haus fort.

Ein Jahr nach der Familie Benoîton erschien „*Maison Neuve*“ (1866), eine Satire gegen die Bauspekulation der Hausmannschen Ära und die blinde Vorliebe der Pariser Bürger für die kasernenartigen neuen Boulevardgebäude. Die andern Stücke aus dieser Zeit sind belanglos.

III.

Hatten die ersten Jahre des Erfolgs dem heiteren Lustspiel und dem satirischen Genrebild angehört, so erhebt sich in den siebziger Jahren Sardou allmählich zur pathetischen Höhe des Diderotschen Dramas und tritt, sobald sein Name Klang hat, in Augiers Fussstapfen.

Der Übergang wird durch einige Dramen mit politischer und polemischer Färbung bezeichnet. Anstatt sich auf Pariser Gestalten zu beschränken, schöpft er dort mit vollen Händen aus der vielgestaltigen Aussenwelt und nimmt bald die falsche Biederkeit der Dorfbewohner, bald die Skandalsucht der Kleinstädter, bald die Absonderlichkeiten fremder Völker aufs Korn. Allerdings wird er zuweilen fast zum Possenreisser, z. B. in „*Oncle Sam*“ (= Yankeestreiche, 1883). Glücklicher war der Dramatiker in zwei halbpolitischen Genrebildchen, deren zweites bereits in die neuere Zeit fällt. „In *Nos bons*

Villageois" wollen die von einem Städter verletzten schlauen Bauern um jeden Preis dem Gutsherrn, der zugleich zum Bürgermeister ernannt ist, irgend etwas am Zeug flicken. Dazu muss die Liebelei der Baronin mit Henri Morisson Anlass geben. In „*les Bourgeois de Pont-Arcy*" (1877) giebt sich ein pietätsvoller Sohn für den Liebhaber einer zweifelhaften Person aus, um vom Andenken seines Vaters einen Flecken zu tilgen, auf die Gefahr hin, die Liebe seiner Braut für immer zu verscherzen. Solche Selbstaufopferung darf nicht unbelohnt bleiben. Deshalb macht in beiden Stücken eine unverhoffte Lösung alle Ränke zu Schanden. Die Gelegenheit, in politischer Komödie zu machen, liess sich Sardou in Les Bourgeois de Pont-Arcy um so weniger entgehen, als er schon früher mit Erfolg das Gebiet angebaut hatte. „*Les Ganaches*" hatte dem kurz zuvor vergeblich um Anerkennung ringenden 1862 das Kreuz der Ehrenlegion eingebracht. *Les Ganaches* sind die Gegner des Bonapartismus, die Demagogen und Legitimisten; zum Vorteil der von gesunden Reformideen durchdrungenen Bonapartisten sind sie mit allen erdenklichen Lächerlichkeiten ausgestattet. Sardous politische Komödie geht nicht in die Tiefe, wie Augiers „*Les Effrontés.*" Der Humor ist grobkörnig, der Parteistandpunkt reisst den Dichter zu weit fort. Zuweilen erscheint Sardous Verbissenheit in einem milderen Licht. Bedenkt man z. B. dass „*Rabagas*" am 1. Februar 1872 (am Vaudeville) aufgeführt wurde, also ein Jahr nach der Belagerung von Paris und den Kommunegreueln, und dass er die Republikaner der moralischen Mitschuld an den letzteren zeihen musste, so wird man ihm den boshaften Ausfall auf diese Partei nicht allzu scharf anrechnen. „Tout ce qui vit là, sagt der Fürst von Monaco, indem er nach dem Versammlungsort der Demagogen hinweist, n'est bon qu'à déshonorer le drapeau qu'il prétend servir! C'est l'égout commun où le ruisseau de la rue verse tous les appétits malsains et toutes les rancunes inassouvies; là vient baver son fiel, vomir sa haine et se gargariser d'ardentes convoitises, tout ce qui s'en prend à l'ordre social des déceptions de son orgueil, et des avortements de son impuissance!... Là trône et travaille pour la galerie le plus joli bateleur de phrases!... Un avocat, Rabagas!... Jovial, bon garçon, et grand tarisseur de chopes, celui-là sait tout, et, sur toute chose, a son petit discours monté, comme un feu

d'artifice, qui s'allume avec sa pipe et part, à la grande joie des badauds, pour qui ses chandelles romaines sont autant de lumières! — Groupez autour de ce dangereux bavard tous les fruits secs, tous les avortés et tous les mort-nés!... l'avocat sans cause et le médecin sans client, l'auteur sifflé, le commis chassé, le fonctionnaire expulsé et l'officier cassé, un banqueroutier, trois faillis, deux escrocs, un utopiste, sept imbéciles et huit ivrognes, et vous avez tout justement la composition du *Crapaud-Volant*, qui représente à Monaco le progrès, la lumière et la liberté... à la condition que l'un leur permettra de tout dire, l'autre de tout faire, et la troisième... de tout empocher!" (I, 10).

Rabagas, der redegewandte Häuptling der Umsturzpartei, ist eine Karrikatur Gambettas. Im allgemeinen hasst Sardou den politischen Rhetor, den gewerbsmässigen Oppositionsmann und erblickt im Überhandnehmen dieser Gattung ein Zeichen des Verfalls. „Quand une civilisation est vermoulue, l'avocat s'y met! — Tous les grands peuples, Athènes, Rome, ont fini par ces travailleurs de la langue!... Où l'homme d'action disparaît, le rhéteur surgit! C'est l'heure des belles paroles et des vilains actes, des petits faits et des grands mots!... Et tandis que Byzance discute pour un adverbe de plus ou de moins, silencieusement venus dans l'ombre, voici les Turcs à la porte... qui agissent et ne parlent pas!..."

Den Schauplatz von *Rabagas'* Heldenthaten verlegte Sardou nach dem Fürstentum Monaco. Die geistvolle Mistress Blounth will dem aufgeklärten und humanen Fürsten — lies Napoléon III — nachweisen, dass die grimmigen Demokraten um Geld oder Ämter zu kaufen sind und erhält hiezu unbeschränkte Vollmacht. Rabagas nimmt ihre Einladung zum Hofkonzert an und wird mit einem hohen Amt bekleidet. Die Wogen der Revolution vermag der abtrünnige Führer aber nicht aufzuhalten. Die Unzufriedenen gewinnen Mentone durch einen Handstreich. Doch erfreuen sie sich nicht lange der unverhofften Herrlichkeit; sie verdächtigen sich gegenseitig, erlassen Verhaftbefehle gegeneinander und werden ohne Mühe überrumpelt. Unter den „Bassermannschen" Gestalten ist die des General Petrowlski am leichtesten zu erkennen: Sardous fahrender Ritter der Demokratie und Commis-Voyageur der Barrikadenkämpfe ist kein anderer als der greise Garibaldi. —

Dass er hier die erlaubten Grenzen überschritt, musste Sardou in der feierlichen Sitzung der Académie Française vom 23. Mai 1878 hören, in welcher Charles Blanc ihn als neues Mitglied zu begrüssen hatte: „Laissez-moi donc vous le dire que vos rares incursions dans le domaine de la politique n'ont pas été toujours heureuses et n'ont rien ajouté d'ailleurs à vos talents ni à votre renommée. Plus d'une fois, votre plaisanterie, d'ordinaire si bien affilée, y a émoussé sa pointe; votre crayon, partout ailleurs si fin et si ferme, s'écrase sur le contour quand vous dessinez des profils dans un monde qui n'est pas le vôtre, aux États-Unis ou à Monaco." (Discours prononcés dans la séance publique tenue par l'Académie Française pour la réception de Victorien Sardou, pag. 41). —

Sardou beherzigte diese Worte nicht. „*Daniel Rochat*," das erste Stück, das nach seiner Aufnahme in die Académie gegeben wurde, streifte nicht nur die Politik, sondern auch den kirchlichen Glauben, und erlitt im Théâtre-Français völliges und wohlverdientes Fiasko (16. Februar 1880).

Der Held dieses politisch-religiösen Stückes, ein gefeierter Führer der Linken und Gegner der Klerikalen, hat auf einer Schweizer Reise zwei Engländerinnen kennen gelernt. Er ist entschlossen, Miss Lea zu heiraten. Um ihretwillen verfehlt er beinahe eine Festrede zum Voltaire-Jubiläum in Ferney. Die Heirat findet zuerst im Rathaus statt; zu Rochats Erstaunen, der seine Abneigung gegen die Kirche wiederholt ausgesprochen, tritt dann der Reverend vor. Rochats Antecedentien verbieten ihm eine kirchliche Trauung; entrüstet verlässt er das Haus, ohne dass Lea ihm folgen will. Nächtlicherweile kehrt er wie ein romantischer Liebhaber zurück und fleht Lea um Nachgiebigkeit. In der Ferne leuchtet das Licht vom Fenster des Reverend Clarke, der materialistische Republikaner ist jetzt bereit, zu ihm zu gehen, aber nur heimlich. Lea giebt nicht nach und verlangt aus Vernunftgründen, aber sehr gegen ihr Herz, eine Scheidung, da ihr die Zivilehe nicht genügt. Nach langen und bangen Verhandlungen kommt es thatsächlich so weit. Daniel selbst ruft ihr mit gebrochener Stimme zu: „*Signez!*" Die beiden in Daniel und Lea verkörperten feindlichen Prinzipien stehen unversöhnlich gegenüber.

Sardou hat sich hier zu unwahrscheinlichen Annahmen führen lassen, welche für die logische Entwicklung der Handlung eine

schwächliche Basis abgeben. Abgesehen davon, dass die Nichte einer eifrigen Protestantin, die allen Freidenkern Traktätchen in die Taschen und in den Hut praktiziert, mit einem Atheisten vom Schlage Daniel Rochats sich schwerlich verbinden wird, beruht die ganze Verwickelung auf der armseligen Wortklauberei: „*Pas d'Église, pas de prêtres.*“ Da die protestantische Kirche „*temple*“ und der protestantische Pfarrer „*pasteur*“ heisst, so haben Tante und Nichte die Feindseligkeit des Republikaners auf katholische Kirchen und Priester beschränkt. Das glaube wer will! Eine andere Unwahrscheinlichkeit ist die Intoleranz Rochats. Schickt nicht Doktor Bidache, sein gelehrter Freund und Parteigenosse, um des häuslichen Friedens willen seinen Sohn in eine geistliche Schule?

Der Misserfolg von „*Daniel Rochat*“ hat dem sonst glücklichen Dramatiker die Lust an der politischen Komödie ausgetrieben. Bühnengewandtheit und Talent für Karrikatur sind zu einem Aristophanes nicht hinreichend. Vielleicht ist auch das heutige Theaterpublikum nicht mehr ernst genug, um wie das Volk von Athen die staatlichen Zustände und die einflussreichen politischen Persönlichkeiten auf der Bühne zu sehen. Indessen ist nicht zu bestreiten, dass die in Dingen der Moral sehr weitherzige Theaterzensur selbst unter dem heutigen Régime in Sachen der Politik keinen Spass versteht. Der Streit um Zolas „*Germinal*“ im Jahr 1886 hat dies klar gezeigt. Eine hirnwütige Demagogenpresse, gewissenlose Spektakelmacher dürfen in ihren Soublättern Regierung und Verfassung, sowie einzelne Persönlichkeiten aufs schmählichste beschimpfen und die Köpfe der Tausende, welche diese vergiftete Prosa lesen, bis zum Wahnsinn erhitzen, — auf der Bühne ist das allzu freie Wort verpönt. Die Polizei darf in „*Germinal*“ nicht auf die empörten Arbeiter schiessen, das könnte im Theaterraum eine Revolution entzünden und für die Sozialisten Sympathien erwecken. So lange die Regierung der dritten Republik bei dieser eigentümlichen Konsequenz verbleibt, muss eine fruchtbare Seite des modernen Dramas brach liegen und der Dramatiker der Gegenwart sich auf mehr oder minder deutliche Anspielungen beschränkt sehen, wie Augier in den den „Unverschämten,“ oder in „Giboyers Sohn“ *).

*) Felix Pyat, geboren 1810, hat das Gebiet vorübergehend kultiviert, sich aber in „*Diogène*“ (1846) des griechischen Gewands bedient.

Sardou ist ein praktischer Mann. Sein Weltruf ist begründet. er hat seinen Sitz in der Académie, er besitzt die Ehrenlegion und ein fürstliches Vermögen, er kann seine Stücke, sofern sie nicht für französische Verhältnisse allein zugeschnitten sind, für Hunderttausende an ausländische Theaterdirektionen verkaufen. — Darum weg mit der Politik, die den Charakter verdirbt und die Dramen zu Falle bringt! Die Lektion von 1880 hat gefruchtet, Sardou hat auf „*Daniel Rochat*“ sofort „*Divorçons*“ folgen lassen.

„*Divorçons*,“ in Deutschland nach der Hauptheldin „*Cyprienne*“ genannt, teilte sich mit Paillerons „*Monde où l'on s'ennuie*“ in die Triumphe der Theatersaison 1880-81. Einen Begriff von dem äusseren Erfolg giebt der Umstand, dass vom 6. Dezember 1880 ab die 300 Vorstellungen von „*Divorçons*“ anderthalb Millionen in die Kasse des „Palais-Royal“ brachten.

Sardou hatte eine alle Gemüter heftig anregende Zeitfrage, die der Ehescheidung, mit grossem Geschick zur Persiflierung der in Schwung gekommenen Ehebruchsdramen verwertet. Im Gegensatz zu den Ehebruchsaposteln teilte er zu Ungunsten des Liebhabers dem Ehemann die schöne Rolle zu und wies mit geistvollen Argumenten nach, dass das Gesetz Naquet in der Regel den Schuldigen nicht zu gut kommen wird. — Im Anhang geben wir ein grösseres Bruchstück des in deutscher Übersetzung wohlbekannten Lustspiels wieder. — Mit psychologischer Analyse hat sich der Autor von „*Divorçons*“ keine grosse Mühe gegeben, die drei Hauptpersonen sind nur leichthin skizziert. Die List des jungen Oberförsters Adhémar de Gratignan mit dem gefälschten Telegramm und der Nachricht, das Ehescheidungsgesetz sei in der Kammer durchgegangen, wird ihm wider Erwarten unheilvoll. Des Prunelles weiss mit klugen Mitteln seine oberflächliche Frau zurückzuerobern. Zunächst giebt er ihr zum Schein die Freiheit wieder und setzt den geckenhaften Jüngling zum provisorischen Nachfolger ein. Sobald der Reiz der verbotenen Frucht nicht mehr vorhanden ist, erkennt Cyprienne die Jämmerlichkeit ihres Adhémar, der zudem nur seinen Gehalt in die künftige Haushaltung einzuwerfen hat. Triumphierend kann der Ehemann Cypriennes

---

„*Une révolution d'autrefois*“ (1832) behandelte die allgemeine Käuflichkeit unter dem Julikönigtum.

ausrufen: „*j'ai noyé ses poudres, à Adhémar, et je viens de les coiffer tous deux de l'un de ces bonnets de coton...!*“ Des Prunelles will auswärts speisen und sofort vor dem neuen Paar den häuslichen Herd räumen. Cyprienne plagt die Neugier, zu wissen, wo ihr Ex-Gatte als Junggeselle den Abend zuzubringen gedenkt; sie setzt ihm so lange mit Bitten zu, bis er sie mitnimmt in ein Separatzimmer eines vornehmen Restaurants, obwohl sie Adhémar zum Diner eingeladen hat. Das Ungewohnte eines verdächtigen Tête-à-tête mit ihrem eigenen Gatten und die ganze Atmosphäre des cabinet particulier wirken auf Phantasie und Willenskraft Cypriennes ein, sie hält Einkehr in ihr Inneres, und — Adhémar ist vergessen. Inzwischen sucht dieser Pechvogel die Entflohene bei allen Verwandten, dringt zweimal in das Speisezimmer ein, nimmt die Polizei in Anspruch und muss zuletzt mit Schmach abziehen.

IV.

In der reiferen Periode, die mit „*Séraphine*“ und „*Fernande*“ anhebt, steht „*Divorçons*“ vereinzelt da. Sardou ist langsam vom reinen Lustspiel zum Charakterdrama übergegangen und hat erst in den letzten Jahren diese Gattung mit einer einträglicheren vertauscht. Statt ganzer Gesellschaftsklassen, anstatt der vielgestaltigen lebenden Bilder aus Pariser Kreisen nimmt er sich von nun ab einzelne hervorragende Gestalten zum Vorwurf und lässt sie mit plastischer Klarheit aus dem Rahmen hervortreten. Mit Vorliebe analysirt er den Frauencharakter, aber in ganz anderer Weise wie der theoretisierende Dumas fils und ohne dessen grundsätzliche Voreingenommenheit. Auch zeigt er das Weib nicht wie Racine in der Schönheit der Leidenschaft, sondern er hebt hervorstechende Eigenschaften wirksam hervor, um zugleich sittliche Blössen und bedenkliche Einzelerscheinungen unserer Zeit darzustellen und zu geisseln.

Nach Molières Vorbild schildert er in „*Séraphine*“ (1868) einen weiblichen Tartüffe, eine Scheinheilige, die von ihrer unerkannt im selben Haushalt lebenden Tochter ihre Sünden abbüssen lassen möchte. Aber Yvonnes Vater und die Liebe eines ehrenhaften jungen Mannes retten die Bedrohte vor dem Kloster.

Zwei Jahre später stellt sich Sardou ein ebenso dankbares und ebensowenig neues Problem. Von einzelnen sozialen Schäden ausgehend will er nachweisen, dass die Hebung der Missstände zum Teil in uns selbst liegt, falls wir die Menschen nach dem innern Wert, statt nach ihrer Umgebung schätzen. So darf die Heldin in „*Fernande*“ (8. März 1870 am Gymnase) unser tiefstes Mitleid beanspruchen. Mitten unter Spielern und Dirnen auferzogen, ist Fernande im Herzen rein geblieben. Ihre Mutter hat nur aus Not und um ihre Tochter ernähren zu können das verdächtige Haus eröffnet. Um die Schuldlose aus diesem moralischen Sumpf zu retten, besucht der Advokat Pomerol die Spielhölle der Witwe Sénéchal wieder, in welcher er in seiner Sturm- und Drangzeit auch Federn lassen musste. Das Leben darin wird mit erfreulicher Verve und eindringender Lebenswahrheit geschildert. Am Ende des ersten Akts wird der Zuschauer plötzlich in die entgegengesetzte Stimmung versetzt. Sardou hat den Abgrund des Lasters und der Verzweiflung enthüllt, den die Fröhlichkeit der Gäste bedeckte. Ähnlich wird er später den ernsten Situationen heitere Elemente beimischen und die komische Eifersucht der kleinen Frau Pomerol effektvoll verwenden. Fernande ist lebensmüde, ihre Kraft ist zu Ende; sie hatte schon versucht, sich überfahren zu lassen, als Pomerol mit Hilfe seiner Verwandten Clotilde sie aus der peinlichen Lage befreit. Infolge eines durch einen Spieler hervorgerufenen Skandals verkauft F.'s Mutter schleunigst das Geschäft, beide Frauen nehmen den früher abgelegten ehrlichen Namen wieder an und finden bei Clotilde Aufnahme. Ahnungslos beherbergt aber Clotilde ihre eigene Nebenbuhlerin. Ihr Bräutigam André des Arcis hatte Fernande gelegentlich auf der Strasse gesehen und vergeblich verfolgt, dann seiner Braut Reisen und Geschäfte vorgeschützt, um der reizenden Unbekannten ungestört nachzuforschen. Nach dreijährigem Brautstand ist seine Liebe zur schönen Witwe allmählich erkaltet; er erzählt ihr mit liebenswürdigem Egoismus, was sein Herz bewegt, zumal Clotilde mit ungewöhnlicher Selbstbeherrschung ihm das Geständnis erleichtert. Die ersehnte Gelegenheit zur Rache giebt ihr das Schicksal mit seltsamer Ironie: Andrés Unbekannte ist die von ihr erlöste Fernande (vgl. p. 225 ff.). Mit allen Mitteln arbeitet Clotilde für die Vereinigung beider; sie hindert die nunmehrige Marguerite ein offenes Geständnis abzulegen

durch die Vorspiegelung, sie selbst habe dem Marquis alles mitgeteilt und er wolle aus Taktgefühl über die Vergangenheit schweigen. Noch am Hochzeitsmorgen legt die von quälenden Zweifeln erfüllte Braut André alles schriftlich dar, aber Clotilde weiss sich des Briefes zu bemächtigen, und gedenkt ihn später als Waffe zu gebrauchen. Das Verhängnis vollzieht sich, den von einer längeren Reise zurückkehrenden Pomerol weiss Clotilde hinzuhalten, bis die Trauung vollendet ist und er zu seinem Entsetzen die Tochter der Sénéchal am Arme seines Freundes sieht. Er hindert das triumphierende Weib an sofortiger Erfüllung der teuflischen Rache, entwindet ihr das geschriebene Bekenntnis Fernandes und deckt den Neuvermählten den Rückzug. Der Zuschauer, der dem Seelenkampf des Schützlings Clotildens mit Beklommenheit beigewohnt, atmet erleichtert auf.

Die verschmähte Clotilde giebt sich noch nicht geschlagen. Sie dringt während der Flitterwochen eines Abends heimlich zu André und enthüllt ihm seines Hauses Schmach. Nicht genug, dass die Marquise in einem Tripot aufwuchs, sie hat sich einem Manne hingegeben, um ihre Mutter vor dem Gefängnis zu retten (vgl. Marion Delorme und Didier!). Die verzweifelte Lage klärt sich erst durch das unmotivierte Hinzukommen des rettenden Freundes Pomerol, welcher den Brief vom Hochzeitstag vorliest und damit Andrés Zorn entwaffnet:

„Monsieur, on a beau me dire que vous savez mon triste passé, et „que vous voulez bien l'oublier... je n'ose pas croire à tant de bonté. „La conscience de mon indignité se réveille aujourd'hui plus forte que „jamais, pour me désoler par le contraste de ce que je suis... et de ce „que je devrais être...

„De grâce, monsieur, pensez-y bien, quand il en est temps encore: „pensez qu'un jour peut venir où de cette bonne action il ne vous restera „que le regret de l'avoir faite!“ (Parlé.) Pauvre fille! Enfin, c'est honnête... „(Fernande est descendue d'un pas pour écouter... André, ému, cesse de lire avec „Pomerol, se détourne et s'accoude sur la table, la tête dans les mains. Pomerol „fait signe à Fernande de descendre, elle obéit sans comprendre; il lit.) S'il vous „semble, au contraire, que le repentir a pu faire de moi une autre femme,... „(Il passe la lettre à Fernande, tout en continuant sans interruption comme s'il „achevait de lire la phrase) ah! monsieur, le dévouement de toute ma vie ne „suffira pas à vous en donner la preuve....“

Fernande, tremblante, et dévorant ses larmes, continue à lire, humblement, à distance, „... Je ne suis pas ce que vous pensez, monsieur, je vous

„l'assure. J'ai vécu au milieu de la corruption, sans m'y plaire. .
„(André, qui a tressailli au changement de voix, pleure silencieusement, en cachant
„son visage.) Ah! si vous pouviez lire dans mon cœur, et voir combien ma
„faute passée est loin de moi, à quel point je la déteste et je la pleure!..
„Si réellement vous daignez m'élever jusqu'à vous.., ne me répondez
„pas, monsieur, je comprendrai votre silence et le bénirai au fond de
„l'âme; sinon j'accepterai ma condamnation sans murmure, en vous sup-
„pliant de me pardonner l'attention que vous avez accordée trop longtemps
„à mon humble personne!...“
(Sa voix s'éteint dans les larmes et elle achève la lettre en tombant à genoux.)

Weinend richtet André die Zerknirschte empor, da der Verdacht der Lüge und des Verschweigens ihrer Lage geschwunden ist. Aufrichtigkeit und wahre Liebe haben die Verzeihung des Gatten erlangt. Psychologisch ist diese erwünschte Lösung nicht hinreichend begründet. Das Wort: „Ah, Marguerite, ma femme, relève-toi“ macht mit einem Schlage der Angst ein unerwartetes Ende.

Eine Variation desselben Themas brachte „*Dora*“ (22. Januar 1877), jedoch mit dem Unterschied, dass die naive Dora den zweifelhaften Charakter der bei ihrer Mutter verkehrenden Diplomaten und Diplomatinnen nicht ahnt. Sardou benutzte sehr geschickt die damalige Stimmung der Pariser, indem er die Handlung ins Jahr 1871 verlegte: *le cauchemar de l'espionnage hantait tous les esprits.* Kurz nach der ersten Aufführung gab der Skandal mit der österreichischen Baronin Kaulla, der spionierenden Vertrauten des Kriegsministers de Cissey dem neuen Drama noch stärkere Zugkraft. Fast hätte „Dora“ übrigens die Aufnahme des Dichters in die Académie vereitelt, weil der Präsident Thiers in der Gräfin Zicka eine sehr einflussreiche, ihm nahestehende ausländische Fürstin erblicken wollte*).

Die Weiberspionage steht nur anfangs im Vordergrund der Handlung, und Dora deutet mit ihrer Antwort auf die glänzenden Anerbietungen des politischen Kundschafters Baron van der Kraff: „*Ah, j'aimerais mieux être... tout simplement la femme de mon mari, la mère de mes enfants!*“ den künftigen Hauptkonflikt an.

---

*) „Dora“ darf, wie Fédora, Théodora und die neuesten Dramen Sardous vor 1889 nicht im Druck erscheinen. Daher mussten wir diese Stücke nach den Eindrücken der Aufführung und nach der als Manuscript gedruckten deutschen Übersetzung beurteilen.

Trotz ihrer anrüchigen Umgebung wird Dora vom Gesandtschaftsattaché André de Maurillac heimgeführt. Noch am Tage der Trauung bricht das Verderben über dem jungen Paar herein. In aller Harmlosigkeit und ohne zu wissen, woher Andrés Gattin stammt, beschuldigt der ungarische Flüchtling Tekly Dora und ihre Mutter, die gutmütig beschränkte Marquise de Rio-Zarès, bei Maurillac der politischen Spionage. Gleichzeitig sind wichtige Aktenstücke zur römischen Frage aus Maurillacs Schreibtisch entwendet und andere Papiere hineingeschmuggelt worden, die den Verdacht auf Dora lenken. In einer erschütternden Szene spricht André die schwere Anschuldigung aus. Dora verschmäht jedes Wort der Rechtfertigung (vgl. *les Fourchambault*, pag. 90 ff.) Vor Schmerz und Scham bricht sie ohnmächtig zusammen und weist die Verzeihung des an ihrer unangetasteten Schönheit sich berauschenden, rasenden Mannes entrüstet von sich. Dora scheint für den Gatten unwiederbringlich verloren, aber der übliche gute Freund wird das Missverständnis aufklären, die ränkevolle Gräfin Zicka geschickt entlarven und die unmöglich scheinende Aussöhnung in die Hand nehmen. Mit dem Aktendiebstahl hatte Gräfin Zicka einerseits ihre Verpflichtungen gegen den österreichischen Agenten erfüllt, anderseits an André sich rächen wollen, der ihre Avancen verschmäht hatte.

Es wird lohnend sein, das technische Gerippe des Stückes freizulegen und die Wege zu beleuchten, auf welchen das schlaue Weib zu den Urkunden im Schreibtisch gelangt. Zuerst muss sie den Zurüstungen zur Hochzeitsreise anwohnen, dann sich des betreffenden Schlüssels bemächtigen, nachdem sie sich die Kleeblattform des Schlüssellochs gemerkt. Dora selbst wird ihr arglos den Schlüsselbund einhändigen und sich auf einen Augenblick entfernen, bis der Streich geglückt ist. Nicht weniger abenteuerlich ist der Weg, auf dem die Papiere zum Baron gelangen. Dora lässt sich bereden, an van der Kraff einige versöhnende Zeilen zu richten, weil sie ihn nicht eingeladen hatte. Ehe sie den Umschlag versiegelt, muss sie abermals auf ein Moment das Zimmer verlassen, damit Gräfin Zicka die gefährlichen Papiere hineinpraktizieren kann, die sie selbst an die Adresse befördert. Das Spiel des Zufalls geht weiter, der Ungar Tekly macht das Mass voll durch seine Enthüllungen, und damit sind Sardous Zauberkunststücke zu Ende.

Wie die Versöhnung an den Haaren herbeigezogen wird, haben wir bereits bei Fernande gesehen.

Das Non-Plus-Ultra der Jonglerie ist unbedingt „*Andréa*," ein burleskes Drama, welches nur langsam sich in Deutschland Bahn brach und selbst in Paris mässig gefiel.

Die Mache von „*Andréa*" ist fast so roh, wie in „*Oncle Sam.*" Nirgends ist das Licht einseitiger verteilt, die Episoden und Effekte gröbster Art so unnatürlich gehäuft. Es war bestellte Arbeit für Amerika, wo man im Theater heftigere Erschütterungen erwartet und verlangt, als in der fischblütigen alten Welt. Nach Europa kam das Stück erst später.

Graf Stephan ist eine Jammerfigur, wie sie zu Dutzenden in Klub- und Sportsmenkreisen angetroffen wird. Er hat eine reizende, hingebende, geistreiche Frau und kann den Junggesellengewohnheiten nicht entsagen. Durch reinen Zufall kommt die Gräfin hinter eine Liaison des sauberen Gemahls mit der prima ballerina Signorina Stella. Am Gedenktag ihrer Hochzeit, den der Undankbare vergessen zu haben scheint, will ein Juwelier dem Grafen ein Armband übergeben, das die freudig erstaunte Gräfin für sich bestimmt glaubt. Ein S mit symbolischem Stern auf dem Kleinod belehrt sie ihres Irrtums. Rasch entschlossen macht sich Gräfin Andréa — ein amerikanischer Zug — auf den Weg zu ihrer Nebenbuhlerin. Während sie als Näherin verkleidet der Diva beim Ankleiden behilflich ist, kommt Graf Stephan an die Thüre, fordert demütiglich Einlass und wird mit unfeinen Worten abgefertigt. Stella hält dann der kleinen Näherin eine geharnischte Strafpredigt über die Erbärmlichkeit der Männer und besonders des Grafen, ohne zu ahnen, dass jedes Wort der Armen einen Stich versetzt. Der verliebte Ehemann darf endlich eintreten. Andréa wird hinter eine spanische Wand geschoben und muss anhören, wie Graf Stephan die Ballerine anfleht, sie bei ihrer Abreise begleiten zu dürfen. Sofort steht ihr Entschluss fest, den thörichten Mann mit Güte oder mit Gewalt zur Pflicht zurückzuführen. Sie eilt auf die Polizei und erbittet den Beistand des Präfekten, dem „so etwas noch nie vorgekommen ist." Da eine Verhaftung nicht angeht, soll der Graf, falls er sich widerspenstig zeigt, unter dem Verdacht des Wahnsinns zwangsweise ins Irrenhaus verbracht werden (!). Im vierten Akt werden die

Bemühungen der mutigen Frau, ihn zu Hause zu fesseln, etwas drastisch-naturalistisch ausgemalt. Schliesslich, als die Ausreden mit Kopfschmerzen, Geschäftsreisen u. s. w. nicht verfangen, verspricht er zu bleiben, benutzt aber den Augenblick, da Andréa aus dem Zimmer geht, zur schmählichen Flucht. Andréa giebt das Signal am Fenster. Graf Stephan wird von vier handfesten Männern gefasst und nach dem verabredeten Ort gebracht. Ein neues Bild: Zwangsjacke, Balgerei, kalte Douche, Eifersucht; bornierter Freund, Rollen vertauscht, glückliche Flucht, Heimkehr, und in den Armen liegen sich beide etc. etc. *)

Während in „Andréa" dem Manne eine traurige Rolle zuteil wird, ist in „*Ferréol*" (oder „Féréol", 1875) das Gegenteil der Fall. Der edelgesinnte Artillerieoffizier scheut das Opfer seiner Ehre und seiner Freiheit nicht, um den Ruf der Geliebten zu schonen. Sein Verhältnis zu Gilberte, der Frau des Gerichtspräsidenten, ist trotz aller Mühe, dasselbe als unschuldig darzustellen, ein missliches. Die Kombination der Umstände, die zufällig ein verwerfliches Einverständnis verhindern, ist künstlich; dass in Gilberte die junge Mutter die Gattin vor dem Fall bewahrt, ist ein glücklich dem Leben abgelauschtes Moment. Sardou braucht diese Rettung unbedingt, um die Versöhnung der ein einzigesmal in der Pflichterfüllung wankenden Gemahlin mit dem Gemahl zu ermöglichen.

Anderseits ist dieses spannende Drama ein gegen die Juristen und besonders die Schwurgerichte opponierendes Tendenzstück. Ein Angeklagter kann unschuldig sein, selbst wenn alle Anzeichen gegen ihn sprechen, denn Themis ist blind. Die Art, wie den wirklichen Mörder das böse Gewissen verrät, ist mit Meisterschaft geschildert. Der widerspenstige, mürrische Geschworene Périssolle, der alles versucht, um sich möglichst unangenehm zu machen und von dem unbequemen Amte loszukommen, ohne dass ihm das letztere gelingt, bringt eine wohlthätige Abwechslung in die hochtragische Handlung. Der letzte Akt besteht vorwiegend aus einer Reihe in dramatischer Steigerung aufgebauter amtlicher Verhöre.

*) „Andréa" wurde mit sehr mässigem Beifall zu Frankfurt a. M. am 2. März 1888 gegeben; für die Aufführung des süddeutschen Hoftheaterensemble am 22. Juni 1887 zu Baden-Baden hatte A. Prasch einen annehmbaren Schluss hinzugedichtet.

V.

In den Stücken der achtziger Jahre bleibt Sardou zunächst bei den Frauencharakteren. Das vieraktige Schauspiel „*Odette*“ (17. Nov. 1881 am Vaudeville) stellt ein schuldbeladenes Weib in den Vordergrund und verurteilt dasselbe zum Untergang, ohne dass dieser den peinlichen Eindruck hervorbringt, welcher „Daniel Rochat“ im Jahre zuvor zu Fall gebracht hatte. Die Ungerechtigkeit der gesetzlichen Einrichtung, dass selbst nach der Scheidung das unwürdige Weib den Namen ihres Gemahls und seiner Familie in den Kot schleifen darf, wollte Sardou nachweisen. Trotzdem ist „*Odette*“ kein Thesenstück à la Dumas, sondern ein echtes mit Virtuosität durchgeführtes Charakterdrama zwischen drei Personen. Die Exposition ist brutal realistisch. Der Graf von Clermont-Latour jagt bei Nacht und Nebel seine ungetreue Gattin aus dem Hause, bevor sie ihre im zartesten Alter befindliche Tochter wiedersehen darf. Berengère wächst fern von der Mutter auf und verehrt sie wie eine Dahingeschiedene, weil sie von ihrem Schicksal nichts erfahren. Gräfin Odette sinkt von Stufe zu Stufe. Als später Berengère in eine adelige Familie hinein heiraten soll, sucht der Vater die Verstossene zu bewegen, den gräflichen Namen abzulegen und spurlos zu verschwinden, um dem Glück der Tochter nicht im Wege zu sein.

Vergeblich bietet ihr der Graf eine hohe Summe und appelliert an ihre Mutterliebe. Diese Empfindung ist in Odette erstorben; der Graf hat in ihr die Mutter getötet, als er sie unbarmherzig von sich stiess. Wie kann sie auch die willkommene Gelegenheit aus der Hand geben, sich an ihm zu rächen? Doch erregt der Vaterschmerz bei Odette den Wunsch, die ihr entfremdete Tochter wiederzusehen. In ihren Morphiumräuschen hat sie mehr als einmal geträumt, sie sei noch an der Wiege ihres Kindes. Berengère besucht die fremde Frau und erzählt auf ihre Fragen mit kindlicher Naivetät, mit welcher Liebe sie an der verlorenen Mutter hänge und welches Bild sie von ihr im Herzen trage. Der erbitterte Entschluss ist im Nu dahingeschmolzen. Odette wird um dieses Andenkens willen ihre Schuld durch Selbstmord sühnen. Sie ertränkt sich.

Glanzvolle Schilderungen und Episoden sind auch in diesem Drama als Ruhepunkte eingestreut. Das internationale Leben und Treiben in Nizza, der tolle Karneval der Fremdenstadt, der zweifel-

hafte Spielersalon sind gelungene Genrebilder à la Teniers. Eine Komparserie von 21 Personen wird von Sardou mit spielender Leichtigkeit in Bewegung gesetzt. Er kennt sein Publikum: die einen wollen gerührt, andere belehrt, andere amüsiert sein, die meisten verlangen nach Augenweide. Auch weniger berechnende Theaterdichter haben sich dem geldbringenden Grundsatz nicht verschlossen: „Wer vieles bringt, wird jedem etwas bringen!" Man denke an die Fächerszene in Paillerons „*Monde où l'on s'amuse.*" Indessen kann Sardou der Vorwurf nicht erspart werden, dass hier die Auftritte mit völlig entgegengesetzten Wirkungen allzu rasch und unvermutet aufeinander folgen und den Zuschauer nicht zur Besinnung kommen lassen. Das Drama wurde in Paris im ersten Jahre hundertunddreissigmal gegeben und hat über Wien und Berlin die Runde durch Deutschland gemacht.

Vier Jahre später griff Sardou ein verwandtes Motiv auf, um es von einer andern Seite zu behandeln. Die alte Frage, ob die Tochter einer verworfenen Mutter in eine unbescholtene vornehme Familie Aufnahme verdient, wenn sie derselben persönlich würdig ist (vgl. „*Fernande*"), wird in „*Georgette*" bejaht, aber nur bedingt und in unbefriedigender Weise. Sardou verlangt wieder, dass die Mutter ins Dunkel zurücktritt. Als dies nicht gelingt, muss *Georgettes* Tochter auf den jungen Gentleman verzichten, um als Entschädigung einen alternden Lebemann zu bekommen. Diese widersprechenden Ergebnisse sind daraus zu erklären, dass die Frage zu allgemein gestellt ist. Sardou hätte von den herkömmlichen Vorurteilen absehen müssen, um bloss das Individuelle hervorzuheben. Warum kann die unschuldige Paula sich der Tragik, die nun einmal den Einzelnen im Leben verfolgt, nicht entziehen? Paul Lindau hat sich in seiner Novelle „*Helene Jung*" ein ähnliches Problem vorgesetzt.*) Dort ist Helene die Tochter eines Mannes, der seine Frau ermordet hat, um seine Maitresse zu heiraten. Im Bewusstsein, dass ihres Vaters Schuld auf ihrem Leben lastet, entsagt sie mutig dem Geliebten und zieht sich ins Kloster zurück. Hierher gehört auch der ergreifende Roman „das Gemeindekind" von M. v. Ebner-Eschenbach.

*) Vgl. Max Nordau, Magazin für Litteratur des In- und Auslandes, 1886, Nr. 4.

Wie hat sich aber Sardou mit der heiklen Frage abgefunden? Clavel de Chabreuil, ein alter Viveur, findet bei der Rückkehr von mehrjährigen Reisen ein Billet mit einer Einladung der Herzogin von Carlington. Ohne die Absenderin zu kennen, folgt der abenteuerlustige Mann dieser Aufforderung und erkennt in der Herzogin eine alte Flamme aus den Garnisonsjahren. Damals hiess diese in Marseille schlechtweg Georgette oder Jojotte und war Operetten- und Volkssängerin. Sie hatte einen jungen Grafen kennen gelernt, der sie seiner Familie zum Trotz geheiratet haben würde, wenn er nicht bei Gravelotte gefallen wäre. Ein Kind des Grafen, Paula, liess Georgette zu Paris im Kloster erziehen und ging selbst nach Amerika, wo sie mit einem Krösus lebte, der ihr Millionen hinterliess. Dank diesem Vermögen ward sie legitime Gattin eines alten, kindisch gewordenen Herzogs, welcher ihr Geld notwendig brauchte. Beinahe ist sie in der Gesellschaft rehabilitiert; in Paris ist ja die Grenze zwischen „monde“ und „demi-monde (vgl. Dumas, pag. 147) nicht so scharf gezogen, wie anderswo. Die frühere Tingeltangelsängerin wird mit Chabreuils Familie bekannt. Zwischen Gontran, dem Sohn der Gräfin Chabreuil und Georgettes lieblicher Tochter entsteht ein ideales Liebesverhältnis, mit welchem die beiderseitigen Eltern einverstanden sind. Nachdem Georgette englische Herzogin geworden, kann vielleicht Paula französische Gräfin werden. Die Verlobung steht bevor. Da regt sich in Chabreuil zunächst der Adelsstolz, obschon sein erst aus Ludwigs des XV. Zeit stammendes Wappen keinen unzweifelhaft lautern Ursprung besitzt. Sein Neffe darf nicht Georgette in die Familie aufnehmen. Er teilt der Gräfin das Vorleben der fremden Herzogin mit, allerdings habe diese durch ein vorwurfsfreies Leben die Vergangenheit reichlich gesühnt und Paula zu einem reinen Wesen herangezogen. Es gelingt ihm, die Einwilligung der stolzen Gräfin zur Verbindung zwischen Gontran und Paula zu erwirken, vorausgesetzt, dass die anstössige Mutter nach England zurückkehrt. Hatte nun der erste Abschnitt des Dramas den Kampf Georgettes um ihrer Tochter Glück dargestellt, so wendet sich vom dritten Akt ab das Interesse vorwiegend Paula zu. Sie erfährt, wer und was ihre Mutter gewesen. Zwischen die Wahl gestellt, diese zu verlassen oder Gontran zu folgen, entscheidet sie sich in einer Szene voll wahrer Leidenschaft für die Mutter,

nachdem ihr Bräutigam erklärt hat, er wolle sich von seiner Mutter nicht trennen. Voraussichtlich wird Gontran seine ebenbürtige Cousine Aurore heiraten, während für Paula eine Verbindung mit Chabreuil, dem Freund ihres verstorbenen Vaters angedeutet wird. Dieser hatte im Verlauf der Verhandlungen zwischen beiden Parteien Paulas inneren Wert erkannt, der alte Sünder braucht zudem keine Familienrücksichten zu nehmen.

Ernstliche Einwände gegen diese Art von tragischer Lösung drängen sich von selbst auf. Wird Paula die Entsagung so leicht, dann war ihre Liebe zu Gontran nicht tief. Mütter wie Georgette sind psychologisch kaum denkbar. Eine gewesene Kokotte, die sich in die vornehme Welt eingedrängt hat und ruhig von den Ersparnissen lebt, muss eine Egoistin sein und dürfte kaum eine engelreine Tochter zu erziehen vermögen.*)

Den Gipfelpunkt der szenischen Effektwirkung bezeichnet „*Fédora*“ (11. Dezember 1882 am Vaudeville). In diesem packenden Drama führte Sardou alle Mittel seiner unerschöpflichen Technik ins Feld. In der Exposition zeigt er sich wieder als erfahrener Kriminalist und setzt den ganzen Apparat der russischen Polizeiverhöre in Bewegung. Am Sterbebett ihres ermordeten Bräutigams, eines schuldenbelasteten Roué, gelobt Fürstin Fédora, der Auffindung des Mörders und der Bestrafung der Nihilisten — diese gelten als die Thäter — ihr ganzes Leben zu weihen. Die Untersuchung bestätigt, dass André als Opfer politischer Rache fiel, alle Spuren weisen auf den Grafen Loris Ipanoff. Ihn verfolgt Fédora in aller Stille; sie verkehrt mit ihm in Paris, flösst ihm Liebe ein und lockt dem Bethörten ein Stück seines Geheimnisses ab. Leider verschweigt Ipanoff aus Achtung für den Toten die Beweggründe des Mordes. Schon das halbe Geständnis genügt dem rachsüchtigen Weib. Sie denunziert ihn nach Petersburg als Nihilisten und vernichtet die ganze hochachtbare Familie: die Mutter stirbt vor Kummer, zwei Brüder werden eingekerkert und ertrinken während einer Überschwemmung der Newa.

*) Hugo und Dumas hatten ebenfalls die sittlich anrüchige Mutter dargestellt. In neuerer Zeit beschäftigten sich Delpit (Fils de Coralie) und Malefille (Mères repenties) mit dieser Frage. Georgette hatte bald auch die übliche Parodie: Valabrègue brachte mit grossem Lacherfolg die Posse „*la Fille à Georgette*“ im Palais-Royal auf die Bühne.

im Gefängnis. Die geheimen Agenten in Paris sollen sich mit List des verdächtigten Ipanoff bemächtigen. Er kommt ins Haus Fédoras, das bereits von den Geheimpolizisten umstellt ist. Nunmehr erfährt diese aus seinem Munde, dass er als Rächer seiner Familienehre den einstigen Bräutigam der Geliebten erschoss, nicht aus politischen Gründen. Vergeblich sucht sie Ipanoff dem Verderben zu entziehen und ihn im Hause zu behalten. Die niederschmetternden Nachrichten aus Petersburg treffen ein. Eine Spionin, so schreibt Ipanoffs Freund, hat das Unheil verschuldet. Ipanoff flucht dem niederträchtigen Weib. Fédora leidet unsäglich, sie muss ihrer Verblendung zum Opfer fallen. Aus Reue über ihren Frevel wirft sie das fluchbeladene Leben von sich und stirbt zu Ipanoffs Füssen. Schuld und Sühne folgen mit unerbittlicher Folgerichtigkeit, aber der innere Zusammenhang zwischen Gefühlen und Thaten ist mangelhaft und Fédora kein streng tragischer Charakter wie etwa Hugos Donna Sol. Gleichwohl ist „*Fédora*“ vielleicht das grösste Meisterwerk der modernen Bühnentechnik. Von den ersten Auftritten an packt es den Zuschauer, um ihn nicht mehr loszulassen. Die Wirkungen folgen Schlag auf Schlag; keine Länge, die Exposition vielleicht ausgenommen, keine Lücke im Gewebe. Das dramatische Gefüge ist tadellos, die Motive raffiniert erklügelt und auf die Spitze getrieben. Dabei entbehrt „Fédora“ nicht einer ethischen Wirkung, da ja die Verräterin in ihren eigenen Netzen sich fängt.

In diesem Meisterstück des Bühnenvirtuosen wird, wie in den meisten neueren Stücken, die Lösung durch das beliebte Requisit, durch einen Brief herbeigeführt. Ein gestohlener Brief bringt den Verdacht des Mordes auf Ipanoff, ein anderer Brief überzeugt ihn von der Schuld Fédoras, der Brief dieser an den russischen Polizeipräsidenten ist das Werkzeug zum Verderben der ganzen Familie ihres Geliebten. Freilich fragt der denkende Zuschauer, weshalb Fédora im entscheidenden Moment nicht ein Telegramm an die massgebende Stelle absendet. Wer vermag aber der bestechenden Sophistik Sardous sich zu entziehen?

*) Interessante Kritiken zu „Fédora“ sind u. a. die von J. J. Weiss, Revue pol. et litt. vom 16. Dez. 1882, von Rud. v. Gottschall, Unsere Zeit, 1878, pag. 944 ff., von Joh. Proels, Frankf. Zeitung vom 5. Juni 1883 No. 156.

Grossartig war der Erfolg dieses ergreifenden und peinigenden Dramas in Paris. In Berlin wurde „*Fédora*“ in der Übersetzung von Paul Lindau weit über hundert Mal gegeben. Frankfurt folgte anfangs 1883 mit Nina Weisse in der Titelrolle, die für Sarah Bernhardt geschrieben ward. Wenige Aufgaben dürften geistig und körperlich grössere Anforderungen an die künstlerische Leistungsfähigkeit stellen. Die Darstellung einer verborgen schlummernden, durch unbefangene Konversation verdeckten Leidenschaft, die nur hie und da wetterleuchtet und aus der Seele Tiefen emporbricht, erfordert eine grosse Heldendarstellerin. Die übrigen Personen sind im Verhältnis nur untergeordnet.

VI.

Besässe Sardou die Selbstkritik eines Augier, der nach „*Les Fourchambault*“ der Bühnenschriftstellerei Valet sagte, oder die kluge Selbstbeherrschung Paillerons, der nach dem grossen Treffer mit „le Monde où l'on s'ennuie“ fast ein Jahrzehnt schwieg, so hätte er sich nach „*Fédora*“ eine längere Ruhepause gegönnt. Statt dessen bemüht er sich seitdem, fast Jahr für Jahr dem Theater der Porte-Saint-Martin ein neues Drama mit neuen Knalleffekten zu liefern und ist dadurch in den Ruf eines Vielschreibers gekommen. Nachdem alle Thesen, alle hervorstechenden Charaktere im wesentlichen erschöpft waren, suchte er nach Fédoras Erfolg aus der Geschichte vergangener Zeiten neue Stoffe hervor.

Das historische Trauerspiel war in früheren Jahren dem vielseitigen Sardou nicht fremd gewesen. „*Patrie*“, das erste von seinen fünf einschlägigen Stücken, ist wohl das beste und bekannteste. Es ist zugleich das einzige Drama, das Sardou in Versen schrieb. Wie Dumas trat er von Anfang an mit Prosastücken hervor. Unter Mitwirkung von Gallet wurde aus „*Patrie*“ eine grosse Oper mit Musik von Paladilhe bearbeitet, die den zugkräftigsten Repertoirestücken des Grand-Opéra beizuzählen ist. Schauplatz der Handlung sind, wie in Goethes „Egmont“, die spanischen Niederlande zur Zeit des Herzogs von Alba. Unstreitig hat Sardou ein anschaulicheres Bild des grausamen Rachekriegs gegeben. Zur genauen Schilderung der Zeitverhältnisse wird eine ziemlich unwahrscheinliche

Persönlichkeit eingeführt, der als verdächtig angehaltene Marquis de la Trémouille, welcher, wie der fränkische Fremdling in „*Théodora*", neugierig nach allem fragen muss. Kaum annehmbarer ist der Charakter Karloos: er verehrt den Grafen Rysoor als Patrioten und als Mann und treibt trotzdem mit dessen Gattin Ehebruch. Einigermassen erklärlich ist die Handlungsweise der heissblütigen Dolorès; als Spanierin hasst sie den kühlen Niederländer, der mehr seinem Vaterlande lebt als seiner jungen Frau, so dass diese in der Politik eine Nebenbuhlerin um ihres Mannes Liebe erblickt. Deshalb lockt sie Karloo in ihre Netze. Eine Zusammenkunft beider wird durch die vom Glöckner überbrachte Nachricht gestört, der Patriot Rysoor sei auf Albas Befehl verhaftet. Karloo springt auf, dem Bedrohten beizustehen, als dieser selbst eintritt. Durch einen Zufall hat der Graf während der kurzen Haft von der Untreue seiner Gattin erfahren. Den Ehebrecher muss er an einer verwundeten Hand erkennen, wie der in seinem Haus wohnende spanische Offizier ihm mitteilte, der Tags zuvor mit einem aus Dolorès Gemächern tretenden Mann in Streit geraten. Schlag auf Schlag entrollt sich die Handlung. Dolorès gesteht kaltblütig ihren Fehltritt ein und begründet ihn in leidenschaftlichen Worten. Sie verabscheut den Gatten, weil sie dessen Liebe nicht ungeschmälert besitzt. Selbst in dieser Bedrängnis steht das Vaterland Rysoors Herzen näher als die Rache und die Ehre seines Hauses: zuerst will er noch seine volle Kraft den schwer bedrohten Niederlanden widmen.

Dolorès behorcht die Verschworenen, verrät beim Herzog von Alba ihren Gemahl als Haupt der Verschwörung, um des Verhassten sich zu entledigen und bereitet unwissentlich auch dem geliebten Karloo den Untergang. Erschütternd wirkt der Auftritt, worin dieser vom gefangenen Rysoor als Ehebrecher erkannt wird. Rysoors patriotischer Heldenmut geht so weit, dass er dem Liebespaar verzeiht. „Du hast die Ehre mir geraubt", ruft der Gefesselte, „gieb mir als Entschädigung die Freiheit meiner Heimat. Von deiner Hand, Karloo, muss der Verräter fallen, der unser Blut um schnödes Geld verkauft." Erhobenen Hauptes wandelt der hochherzige Patriot in die Folterkammer und stösst auf der Schwelle sich einen Dolch in die Brust. Karloo ist frei, die Verräterin hat vom Herzog von Alba

auf Fürbitte seiner sterbenskranken Tochter*) ihm Leben und Freiheit erwirkt. Von höhnischen Blicken der Menge, vom Fluch der Verurteilten verfolgt, eilt er auf den Marktplatz zur Witwe des Freundes. Mit wilder, blinder Leidenschaft bestrickt ihn die Zauberin aufs neue; sein Entschluss, ihr zu entsagen, wankt. Sobald er weiss, dass sie den Verrat begangen, siegt Vaterlandsliebe über die Liebe zu dem verworfenen Weib. Treu dem Schwur erdolcht er Dolorès angesichts des lodernden Scheiterhaufens und stürzt wie wahnsinnig auf den Richtplatz.

„*La Haine*" (3. Dezember 1873, am Gaîtétheater) spielt während eines Bürgerkriegs zwischen Guelfen und Ghibellinen. Dämonische Leidenschaften und gewaltige Erregungen entwickeln sich auf diesem grandiosen Hintergrund. Das erbitterte Volk von Sienna hat die Häuser der Patrizier gestürmt (1369). Die stolze Cordelia, vom Anführer des Plebejerheeres geschändet, gelobt dem Frevler das Herz aus dem Leib zu reissen und es mit den Nägeln zu zerfleischen. Während der Waffenruhe schleicht sie zu Orso heran und bringt ihm eine schwere Wunde bei. Ihr Rachedurst ist befriedigt. Später sucht sie den Verhassten unter den Toten und betet als fromme Italienerin an der Leiche. In diesem Augenblick öffnet Orso die Augen und fleht um einen Labetrunk. Cordelia, in ihrem Gebet gestört, reicht ihm halb unbewusst zu trinken. Ja sie lässt sich noch weiter hinreissen von der christlichen Milde, Orso muss in ihren Palast verbracht werden. Die Stadt wird inzwischen von Kaiser Karl IV belagert. Der Volksheld will die Liebe der Patrizierin erwerben. Seinem Machtwort gelingt es, Guelfen und Ghibellinen vor dem gemeinsamen Feind zu versöhnen; voll vaterländischer Begeisterung ruft sie den vereint vor die Thore Ziehenden das Geständnis ihrer Liebe zu. Doch lässt Orsos Vergehen nur einen tragischen Ausgang zu. Cordelias Bruder wird zum neuen Horatius gegen seine Schwester. Er bringt gewaltsam der in den Dom geflüchteten Gift bei; das hereinstürmende Volk glaubt eine Pestkranke zu sehen,

*) Alba der Unmensch tritt hier als zärtlich liebender Vater auf, eine Reminiscenz aus den gemischten Charakteren im romantischen Drama. Vgl. pag. 21 ff. Er wird in seiner Tochter gestraft. Sie verhaucht ihr Leben beim Anblick des Zugs der zum Tode Verurteilten, und nicht ahnend zieht der Vater unter dem Baldachin vorüber.

deren Berührung verpönt ist. Aber Orso, der gefeierte Anführer kennt nur des Herzens Stimme, er stürzt auf die Bewusstlose zu und ist ebenfalls dem Banne verfallen. Beide müssen im Dome sterben. —

In „*la Haine*" wollte Sardou die Frau als Engel der Barmherzigkeit charakterisieren, da gerade nach dem Krieg von 1870—71 die Thätigkeit der Pariserinnen während der Belagerung und des Kommuneaufstands in frischer Erinnerung war. „*Théodora*" (4. Dezember 1884, Porte-St.-Martin) dagegen bezweckt nur die Wiedererweckung eines Stücks byzantinischer Geschichte mit mächtigen und dramatischer Behandlung würdigen Kontrasten. Justinian, der Fuhrmannssohn und Theodora, die gewesene Tänzerin, waren vor Sardou nie als Hauptpersonen auf die Bühne gekommen*), obschon sie verlockende psychologische Rätsel darbieten und das ganze Zeitalter der Byzantiner für die Kultur ebenso wichtig als interessant ist. Darum setzte er seine volle Kraft ein. Er zauberte ein intensives Leben hervor und überschüttete den Zuschauer derart mit archäologischem und historischem Wissen, dass die glänzende Schale den Kern der Dichtung fast erstickte. So musste der Zuschauer bereits in der ersten Szene eine gründliche Belehrung über das byzantinische Hofzeremoniell hinnehmen, welches dem jungen Franken Charibert vom Oberzeremonienmeister vor der Audienz auseinandergesetzt wird. Dieser wissbegierige Pariser aus dem Jahr 532 musste auch im weiteren Verlauf des Dramas durch sein wissbegieriges Fragen dem Dramatiker dienen. Kostüm und Szenerie waren mit peinlichster historischer Treue, zum Teil nach dem berühmten Mosaikbild zu Ravenna wiederhergestellt.

---

*) Die in einem Melodrama von Lockroy und Anicet Bourgeois („L'Impératrice und la Juive", aufgeführt am Theater der Porte-Saint-Martin, den 22. Juli 1834) vorkommende Kaiserin hat mit der Gemahlin Justinians nichts zu thun. Dagegen hat der griechische Dichter Kleon Rhangabé ungefähr gleichzeitig mit Sardou eine fünfaktige „Theodora" in altgriechischer Sprache in Leipzig erscheinen lassen. Vier Kaiserinnen von Byzanz haben den Namen Theodora (= Gottesgabe) getragen: die Gattin von Constantius Chlorus († 306), von Justinian (527—565), welche Sardou hier zum Vorwurf genommen, die von Theophilus dem Stammler († 842) und von Constantin VIII († 1042).

Die Kaiserin Theodora wird zeitweilig von Sehnsucht nach dem früheren ungebundenen Leben ergriffen — *la nostalgie de la boue.* In unscheinbarer Kleidung macht sie die Bekanntschaft des Atheners Andreas. Dieser ist bei der hellenistischen Verschwörung beteiligt, die zum entsetzlichen Nikaaufstand*) führen sollte. Vergeblich sucht Theodora den Geliebten von der Verschwörung abwendig zu machen und nach der Katastrophe ihn zu retten, beide fallen dem Schicksal zum Opfer. Andreas stirbt, der Kaiserin überbringt der Henker die bekannte Seidenschnur. — Hatte das erste Bild die Kaiserin im höchsten Glanz der Majestät während der Audienz gezeigt, so vergegenwärtigte das zweite den früheren Lebenswandel Theodoras: in den Kasematten der Rennbahn plaudert sie kameradschaftlich mit Tamyris, der Mutter eines ägyptischen Tierbändigers und verlangt von ihr ein zauberkräftiges Liebestränklein. Nach dieser bunten Exposition weiht das dritte Bild in den Gang der Handlung ein: es stellt die Beratung der „hellenisierenden" Verschworenen unter Andreas Leitung dar. Kaum haben diese sich entfernt, so tritt bei Andreas eine verschleierte Frau ein, Theodora, angeblich ein einfaches Bürgerweib, das von eifersüchtigen Verwandten scharf bewacht wird. Wirres Geschrei und wüster Sang auf der Strasse; der Nikaaufstand ist ausgebrochen. Lächelnd singt Andreas am Fenster den unflätigen Refrain des Spottlieds auf die Augusta mit. Sie verschliesst ihm den Mund mit der rührenden Bitte: „Oh! non, pas toi, pas toi!" Eilends kehrt Theodora in den Palast zurück, die nötigen Massregeln zu treffen. Justinian ahnt noch nichts von der Gefahr, dagegen hat er erfahren, dass Theodora an einem verrufenen Ort gesehen wurde. Daraus entspinnt sich ein scharfer Wortwechsel, der an die niedere Abkunft beider Majestäten erinnern soll.**)

*) Der im sechsten Jahr von Justinians Regierung (532) ausgebrochene Nikaaufstand, ursprünglich ein Kampf der beiden Rennbahnparteien der „Blauen" und „Grünen" dauerte zehn volle Tage. Vom fünften Tage ab blieb der Kampf auf die Rennbahn beschränkt, wohin Belisar die Aufständischen zusammengetrieben. Über 30 000 Menschen kamen in diesem nach unseren Begriffen schier unerklärlichen Aufstand um.

**) Da eine Ausgabe von „Theodora" noch nicht im Druck erschien, entnehmen wir diesen Text dem Referat von Auguste Vitu.

Justinien. Il est (Es giebt) des plaisirs de ton rang; choisis-les.

Théodora. Il n'en est qu'un seul de mon rang: faire ce qui me plaît.

Justinien. Et quel régal, n'est-ce pas, de se confondre dans la poussière, avec la foule?

Théodora. C'est affaire de goût! — Si j'ai plaisir, moi, à déposer pour une heure ma *sublimité* qui me lasse et ma *divinité* qui m'assomme, et à vagabonder, comme au bon temps de ma misère, où est le mal, et pourquoi m'en priverais-je?

Justinien. Beau souvenir, en effet, pour s'y complaire!

Théodora. Tu n'es heureux que dans l'air étouffé de cette chambre, à ergotailler avec des moines sur des puérilités mystiques ou à rêvasser, les yeux au plafond, sur des questions aussi importantes que le sexe des anges!... „Les anges sont-ils des deux sexes, ou d'un seul, ou des deux à la fois, ou d'aucun?...“ Je ne t'ai jamais dit qu'un Empereur pourrait creuser des problèmes d'un intérêt plus urgent. Prends ton plaisir où tu le trouves; laisse-moi le mien où je le vois.

Justinien. Le mien est honnête; le tien ne l'est pas.

Théodora. Oh! bien, quand on veut pour femme une matrone des temps antiques, on la choisit en conséquence!...

Justinien, *amèrement*. Et on ne la ramasse pas dans la rue!...

Théodora. Où nous nous sommes rencontrés du reste! Mon père était saltimbanque, le tien charretier. De l'ornière au ruisseau, l'alliance était toute faite.

Justinien, *sourdement*. Raison de plus, si nous sommes partis de bas, pour ne pas le rappeler à ce peuple, par nos façons d'être, et pour lui faire oublier ton passé!...

Théodora. Tâche plutôt de lui faire oublier ton présent!

Justinien. Il l'honore!

Théodora. Il le hait!...

Théodora fährt nach einigen Gegenreden mit Bitterkeit fort: Le Ciel t'avait créé pour être moine ou avocat, et si tu es l'héritier des Césars, c'est bien à la comédienne que tu le dois... Nie-le donc, si tu l'oses!... L'empereur Justin, ton oncle, n'était plus qu'un vieil enfant maussade, et je me condamnais à l'amuser de mes contes et de mes chansons. — Comédie! — Sa femme Lupicina t'avait pris en haine, — et j'étais humble et servile avec elle: — Comédie! comédie toujours!... (*Elle se lève.*) Mais comédie qui t'a fait patrice, puis fils adoptif de Justin, enfin l'Empereur que voilà!... grâce à toutes les comédies qu'elle a bien voulu jouer à ton profit, la comédienne!..

Justinien. Comme au sien!...

Théodora. ... Et avec ton aide. — Car enfin, toi aussi, tu es un grand acteur!... Un jour, tu partages l'hostie, dans cet oratoire, avec Vitalien, ton associé à l'Empire. Et le soir même, tu le fais égorger là, entre ces deux portes!.. Par Jupiter! Je ne suis pas encore de cette force. La comédie le matin et la tragédie le soir! Quel artiste! Toujours en scène, du reste! Ces lois que Tribonien te fabrique, et que tu signes!.. Ces batailles que Bélisaire te gagne et dont tu triomphes!.. Autant de parades et de bouffonneries!.. Cela ne se passe que dans le cirque, ton Empire! Je n'ai pas changé de métier; j'ai changé de rôle, voilà tout. Jadis les figurantes, aujourd'hui les Impératrices, comme toi, les Césars, après les comparses... Quant à la valeur de la pièce, ... entre nous, n'est-ce pas?.. Oui!.. que nous ayons l'air d'y croire, pour ce bon public... passe!.. Mais une fois chez nous et débarbouillés de nos rôles, ah! pour Dieu, trêve de grimaces!.. Dépose tes lauriers postiches, et ton héroïsme de fer blanc, César d'Hippodrome. Que tu prétendes jouer encore les Empereurs, hors de scène, seul à seul, avec moi... Non, là, vrai, mon camarade, tu me permettras bien d'en rire!..

So lenkt Theodora die Rede auf den drohenden Aufstand. Sie kennt das feige Gemüt ihres Gatten und erlangt sofort das Übergewicht über ihn:

Théodora: Imbécile, va!... Ces stupides querelles de toi à moi — de lion à lionne! — quand nous n'avons pas trop de toutes nos griffes contre la révolte qui se prépare!

Justinien. La révolte?...

Théodora. Oui, la révolte!... Tandis que tu es là à griffonner tes paperasses avec ton Tribonien, sais-tu à quoi il s'occupe, ton peuple? ... Il aiguise ses épées et allume ses torches!... (*Debout.*) Tiens, écoute ces rumeurs vers le port! — Est-ce là une ville qui sommeille?

Justinien, *allant à la fenêtre.* En effet! — Et cette lueur?

Théodora. Un incendie!...

Justinien. Bon!... Tous les soirs!...

Théodora. Oui, mais tous les soirs voit-on un cadavre de femme promené par les rues, avec des cris de vengeance et de mort?... des bandes de gens armés hurlant des chansons infâmes contre moi?... Enfin tes partisans battus en trois rencontres par les *Verts*, à qui s'unit toute la canaille de la ville?...

Justinien, *effrayé.* En sommes-nous là?...

Théodora. Oui, nous en sommes là!... Et mes sorties nocturnes sont du moins bonnes à te l'apprendre!...

Justinien. Des ordres, vite!... Appelons!...

Théodora. C'est fait!...

Justinien. Tu as?...

Théodora. Dès mon arrivée. Me crois-tu assez folle pour perdre mon temps à t'écouter?.. (*Elle va s'asseoir à gauche.*) Tandis que tu m'injuries, on court chez Bélisaire et le préfet Endémon, avec ordre de les conduire ici secrètement!.. Il est inutile de mettre en rumeur tout le palais!..

Justinien *à ses genoux et lui baisant les mains.* Ah! bien, cela! bien! Voilà l'Augusta!.. Ah! tu es toujours le bon conseil et le salut... ma sagesse et ma force!.. Ma Théodora... mon présent du Ciel!..

Trotz Widerratens Belisars soll der Kaiserpalast das Grab der bedrohten Majestäten sein. An der Mündung des geheimen Gangs erwartet man die beiden Mörder, die zu Justinian heranschleichen sollen. Belisar erfasst den ersten in der Dunkelheit. „Zu Hilfe, Andreas!" ruft der Überrumpelte. Mit Blitzesschnelle verschliesst Theodora die Pforte und zwingt den Geliebten zum Rückzug. Um ein Geständnis des gefangenen Marcellus zu verhindern, verhört ihn die Kaiserin beiseite. In fliegender Hast verbietet sie ihm, seinen Genossen zu nennen; er willigt ein, fordert aber sofortigen Tod, den Tod von Theodoras Hand, da er die Tortur fürchtet. Die Kaiserin erschaudert bei dieser Zumutung. Doch als der Geknebelte laut ausruft „Andreas", durchsticht sie ihm wie rasend das Herz mit einem langen Haardolch, ehe Justinian und die abseits stehenden Häscher den zweiten Namen vernehmen können: „Er hat mich geschmäht, ich habe mich gerächt!" So unwahrscheinlich alle Voraussetzungen sind, so entschied die Dolchszene das Schicksal des Dramas.*) — Um noch unerkannt zu bleiben, schmeichelt Theodora dem Geliebten das Versprechen ab, vom grossen Zirkusfest fern-

*) In den Kritiken der ersten Vorstellung sind ganz widersprechende Urteile über diese Hauptszene ausgesprochen. Während J. J. Weiss („Débats" vom 29. Dez. 1884) bewundernd zugesteht: „*Cette scène atroce, d'une profonde vérité, d'une vérité à la fois humaine et byzantine est conduite avec l'art le plus délié et le plus prompt,*" betont der Fürst der Pariser Kritik Francisque Sarcey („Temps" 29. Dez. 1884) die Unwahrscheinlichkeit derselben und meint, sie habe nur Sarah Bernhardt zur vollen Entfaltung ihres grossartigen Mienenspiels dienen sollen. Aug. Vitu („Figaro") und Henri de la Pommeraye („Paris") bewundern übereinstimmend die dramatische Kraft.

bleiben zu wollen. Zugleich weiss sie allerlei Angaben über den Verschwörungsplan aus ihm zu locken, wie Fédora aus dem vertrauensseligen Ipanoff. Inzwischen hat Marcellus' Leiche, die aus dem Bosporus gefischt ward, durch die Goldnadel den Mörder verraten, so dass am folgenden Tag im Hippodrom das Zeichen zum Losschlagen gegeben werden muss. Wie der prunkvolle kaiserliche Zug die Tribüne betritt, erschallen laute Schimpfworte statt der gewohnten Hochrufe. Bald wird einer der ungeberdigsten Aufrührer vor den Thron geschleppt. „Stopft ihm den Mund!" ruft Theodora entsetzt, springt dann wie eine Tigerin auf den schmähenden Andreas zu und verbindet ihm den Mund mit ihrem Tuch. Die Wogen des Aufstands wachsen, Justinian versteckt sich in einer Krypte des Palastes, während Belisar die Empörer bekämpft. Mit den Siegesnachrichten wächst sein Ingrimm, er geht von der schmählichsten Angst zu blutdürstiger Wut über und beschliesst den Untergang der ihm verdächtig gewordenen Theodora. Ein untergeschobener Liebestrank muss das Werkzeug der dramatischen Vorsehung sein. Die alte Tamyris bringt Theodora statt des Zaubertranks Gift, um den Tod ihres beim Aufstand getöteten Sohnes zu rächen. So empfängt Andreas von der Geliebten Hand statt neu erwachender Liebe den Tod; während des Todeskampfs thut sich die Thüre des Gewölbes auf, und willenlos streckt Theodora dem Henker den Nacken hin, ihr Antlitz in Andreas' Schoss verbergend.

Vor einer gewissenhaften Kritik kann „*Théodora*" nicht bestehen. Weder die intensive Lokalfarbe, noch die feine und wahrheitsgetreue Ausführung jedes einzelnen Zugs des gewaltigen Freskogemäldes können die inneren Mängel verhüllen. Das ganze Stück besteht aus prächtigen historischen Bildern und einer grossen Bravourrolle für Sarah Bernhardt. Nervenreizende Empfindungen und nervenreissende Leidenschaften, aber kein einheitlicher Grundgedanke, wie in Sardous früheren historischen Tragödien.

Noch stärker auf den äusseren Effekt berechnet ist das neueste Drama „*La Tosca*" (23. November 1887), welches die aus Südamerika heimgekehrte grosse Sarah dem Publikum der Porte-Saint-Martin vorzuführen hatte. Die Hauptrolle verschlingt alles andere; Sarah Bernhardt kann dieses Stück als Exportartikel auf ihren Wanderungen mitnehmen und die einzelnen Figuren beliebig besetzen.

Mario Caravadossi, der Geliebte der Tosca, malt in der Andreakirche ein Freskobild und empfängt täglich in stiller Mittagsstunde den Besuch der vergötterten Künstlerin. Eines Tages stürzt ein aus der Engelsburg — Roms Bastille — entronnener Flüchtling atemlos herbei, der des Jakobinismus verdächtige und auf Anstiften der Lady Hamilton gefangen gehaltene Cavaliere Angelotti. Seine Schwester hat in einer Seitenkapelle Frauenkleider für ihn niedergelegt. Mario, auch ein Anhänger der liberalen Ideen, versteckt den Geächteten. Ein Fächer mit Namenszug, den die Marchesa liegen liess, erregt die Eifersucht der Sängerin. Sie erkundet das Versteck Angelottis und glaubt, hinter eine Liebesaffaire gekommen zu sein. Die Polizei folgt ihr nach der Villa Caravadossi; denn man fahndet auf Mario, der der Beihilfe zur Flucht verdächtig ist. Als la Tosca einsieht, wie schwer sie dem Geliebten Unrecht gethan, ist es zu spät. Die Schergen sind schon da und durchsuchen das Haus. Man findet nichts. Die Folter muss dem Maler das Geständnis entlocken, — die römische Polizei pflegt nach Sardou ihr Handwerkszeug immer mitzuführen! -- während la Tosca im Nebengemach verhört wird. Ein furchtbarer Schmerzensschrei Marios entpresst der Sängerin, was ihr Geliebter verschweigen wollte. Abermals zu spät, Cesare Angelotti hat in seinem Versteck Gift genommen. Nun wird der übel zugerichtete Mario mit der Tosca nach der Engelsburg verbracht. Nachdem die Künstlerin — ganz wie Fédora — ihren Geliebten selbst dem Verderben überliefert hat, will sie ihn nach Art Marion Delormes befreien, um dann — wie Théodora — den Polizeioffizier eigenhändig zu erdolchen. Als fromme Katholikin — vgl. Cordelia im „*la Haine*“ — legt sie auf die Leiche Scarpias ein Kruzifix und eilt mit dem Freilassungsbefehl in Marios Kerker. Zum drittenmal zu spät, der elende Scarpia hatte heimlich den Befehl widerrufen und den Gefangenen erschiessen lassen, während er die bedungenen Liebkosungen von der Tosca entgegennahm. Mario

*) Die ausführlichste Inhaltsangabe gab der „*Gil Blas*“ vom 24. November 1887. Vgl. auch die Kritiken von Francisque Sarcey im „Temps“ vom 28. November und von Aug. Vitu im „Figaro“ vom 25. November 1887. Auch dieses Stück ist noch nicht im Druck erschienen, somit mussten wir uns auf diese drei Quellen beschränken. Der Gefälligkeit eines Pariser Kollegen verdanken wir ausserdem schätzbare Winke über die Aufführung.

tot, Scarpia tot, Angelotti tot, jetzt muss auch die Tosca sterben. Sie stürzt sich jammernd in den vorüberfliessenden Tiberstrom, und der Vorhang bedeckt die Greuel des Melodramas. Im ganzen Stück keine neue Idee, keine neue Situation, nichts als *des ficelles et des trucs*, nichts als Effekthascherei und Spekulation auf die Schaulust einer gaffenden Menge.

Ein Jahr zuvor hatte Sardou sich in einer neuen Gattung versucht und mit „*le Crocodile*“ eine nicht minder empfindliche Niederlage erlitten. Dieses Krokodil ist kein Nilungetüm, sondern ein Dampfer mit bunt zusammengewürfelten Passagieren. Eine Holländerin mit ihren beiden Töchtern, der Kronprinz von Siam, Neger, Chinesen und Europäer verschiedenen Kalibers stranden auf einer öden Insel und wählen den durchgebrannten Kassier Richard Kolt zum Oberhaupt. Sofort beginnen auf der neuen Republik die unvermeidlichen Umtriebe. Die Frauen sind, wie Dumas verlangt hatte, stimmberechtigt und machen überall ihren Einfluss geltend. Die politische Intrigue hebt an, das Strebertum blüht, die Oppositionspartei ist bald stark genug, um einen Staatsstreich zu wagen und sich der Person des Staatsoberhaupts zu versichern. Sardou reitet also wieder das Steckenpferd der politischen Komödie (vgl. oben pag. 220 ff.), die Anspielungen auf die moderne Demokratie sind deutlich genug. Während einer grossartigen Festlichkeit — etwas unwahrscheinliches auf einer einsamen Insel, aber für die Entfaltung des Prunkes in Garderobe und Dekorationen willkommen — wird Richard Kolt aufgehoben. Schon soll er aufgeknüpft werden, da erscheint als deus ex machina ein Schiff voll malayischer Piraten, welche die ganze Gesellschaft gefangen nehmen. Durch einen wundersamen Zufall bleibt Richard mit der Dame seines Herzens, Eliane de Wilt, allein auf der Insel zurück, wie einst Paul und Virginie. Ihr platonisches Duett wird durch Ankunft eines Schiffes aus Batavia unterbrochen, und das Idyll findet den glücklichsten Abschluss. Der ungetreue Kassier hat zudem eine grosse Erbschaft gemacht und kann mit ehrlichem Geld seinen Hausstand gründen.

Nach dem Misserfolg dieses Erzspektakelstücks mit rührsamer Lösung nahm sich Sardou die Ausrede, er habe es eigentlich für Kinder bestimmt. Was sollen aber dann die politischen Ausfälle? Die Wahrheit dürfte wohl sein, dass der Verfasser der zahlreichen

Sitten- und Charakterkomödien, der Possen und Dramen in Versen und Prosa einen Abstecher ins Gebiet der Féerie machen wollte, um durch seine Vielseitigkeit zu verblüffen.

Die letzten drei Dramen haben Sardous künstlerischen Ruf stark beeinträchtigt und allzu herben Kritikern eine äusserliche Berechtigung gegeben, den vielseitigen Jünger Scribes für einen litterarischen Gaukler zu erklären. Eins gestehen jedoch alle bereitwilligst zu, dass Sardou unübertrefflicher Meister des frischen und knappen, nie ermattenden Dialogs ist, dass keiner die Pointen geschickter zu erfinden und je nach Bedarf anzubringen versteht. Bald ist er pathetisch, bald übermütig wie ein Gassenjunge, ohne dass an einer Stelle ein Zweifel an der Wahrhaftigkeit seiner Reden aufkommt. Dumas hatte durch seine Argotismen in „Demi-Monde," „l'Ami des femmes" etc., Kopfschütteln erregt, Sardou lässt sie in der Eingangsszene zu „*Fernande*" einen wahren Hexentanz aufführen: „C'est *abrutissant*", „*ficher* une bouteille d'encre à la tête", „il m'a fait *une scie*", „vous nous avez *lâchés*", „*j'ai rôti le balai.*" Soll eine Pariserin der leichtesten Kavallerie beklagen, dass alle Männer den bevorzugten Nebenbuhlerinnen nachgehen, so sagt sie getreu nach dem Leben: „*Tous ces crétins d'hommes sont pendus à leurs jupes.*" Shocking, aber wahr! Auch mit Kalauern übertrifft er den ihm vorschwebenden Dumas. In „*Fernande*" erkundigt sich Pomerol beim Diener nach einem Stammgast der Spielhölle: „Frédéric: Il avait été pendu aux États-Unis. — Pomerol: Ah! oui, oui, je me rappelle, dans la guerre du Sud? — Fréd.: Pour avoir pris *je ne sais plus quel fort!* — Pomerol: *Ou quel coffre!* — Fréd.: *Ou quel coffre fort!...*" Über das Spielglück dieses Ehrenmannes sagt der Diener weiter: „... Mais, par exemple, une veine ... je lui ai vu de ces séries au lansquenet! — Pom.: Dame, il avait *sa corde!* — Fréd.: *Et puis quelques ficelles avec!*" Hier hat die Sache einen kleinen Haken: wird ein auch noch so verschmitzter Diener derartige Antworten parat haben und ein Herr wie Pomerol sich mit ihm in ein derartiges Gespräch einlassen? Begreiflicher finden wir es, wenn Pomerol mit einer durch den Schleier unkenntlichen Kousine über den Spitznamen der anwesenden „Damen" witzelt: „*Fleur de Pêcher?*" fragt Clotilde, *mais, pêcher, il y a deux orthographes?*" — „*Accent*

aigu!" hallt es wieder. Von solchen Witzchen knattert es förmlich im ersten Akt *Fernandes*, weil sie zur zweifelhaften Umgebung als notwendige Beigabe gehören. In andern Stücken weiss Sardou mit gleicher Gewandtheit den innigen, zum Herzen gehenden Ton zu treffen, den Zuschauer zu rühren und zu ergreifen.

Schwärmerische Hugoverehrer werden sich allerdings durch die in komischen Situationen eingestreuten Citate verletzt fühlen. Auf die Demokratenkneipe zeigend zitiert der Fürst in „*Rabagas*" das grosse Wort: „*Ceci tuera cela!*"; ein Unversöhnlicher ruft dem zum Abfall hinneigenden Rabagas mit Pathos entgegen: „*Et s'il n'en reste qu'un, je serai celui-là!*" *) Doch lässt sich diese Verhöhnung in einer gegen die Republikaner gerichteten Komödie noch hinnehmen.

Unübertrefflich ist Sardous Virtuosität in der Szenenführung, unübertrefflich die Leichtigkeit, mit welcher er die Massen bewegt und seinen verzwickten Apparat in Bewegung setzt. Während die ältere Schule verhältnismässig frühe auf Fortgang und Lösung Schlüsse gestattet, sucht er die Berechnungen zu durchkreuzen und durch unerwartete Zwischenfälle die regste Spannung aufrecht zu halten. Die Handlung entspringt nicht organisch aus dem gegebenen Vorwurf, alles entsteht aus augenblicklichen Impulsen. Mit raffinierter Kunst wird der Zuschauer durch die ganze Tonleiter der Empfindungen gejagt, vom kalten Schauer bis zur heissesten Rührung. In der Regel schliesst das Drama dank dem Eingriff eines Freundes, oder durch ein unerwartetes Zauberwort mit einer friedlichen Lösung der quälenden Konflikte; tragische Schlüsse sind vereinzelt *(Odette, Fédora)*.

Gegen die Moral Sardous lässt sich nichts einwenden. Das Ehebruchdrama hat er in „*Divorçons*" verspottet und den betrogenen

---

*) Das erstere Wort ist eine Kapitelüberschrift aus dem Roman Notre-Dame de Paris (1830). *Ceci* bezeichnet das gedruckte Buch, *cela* die in Stein gemeisselten symbolischen Figuren an gotischen Baudenkmälern. (Sarah Bernhardt hatte ihren Einakter l'Aveu zuerst mit diesem Titel versehen.) Das andere Citat ist aus dem Gedicht „*Ultima verba*" der politischen Satiren Les Châtiments (1852) entnommen, in welchem Hugo gelobt, nie eine Amnestie anzunehmen, selbst wenn er der einzige übrige Gegner Napoléons wäre. Die Persiflage ist um so unpassender, als der greise Hugo wirklich sein Wort gehalten hat. (Cf. J. Sarrazin, Victor Hugos Lyrik, Seite 38).

Ehemann, *le cocu* der Molièreschen Lustspiele, vor dem Fluch der Lächerlichkeit in Schutz genommen. Hat Sardou auch keine zu geflügelten Worten aufgerückten Aussprüche wie Augiers „*ô père de famille, ô poète, je t'aime!*“ in Umlauf gesetzt, so hat er wenigstens in dieser Frage die äussersten Konsequenzen nicht gescheut — weil er sich des Beifalls sicher wusste. Bekanntlich sind in „*Divorçons*“ die Rollen vertauscht und der Ehemann mit allen Vorzügen, der Liebhaber mit allerlei lächerlichen Zügen versehen. Dem Hagestolzentum hat er ferner den Nimbus der Harmlosigkeit genommen, indem er in „*les Vieux Garçons*“ (1864) den bitteren Vorwurf erhob: „*Que cherches-tu célibataire? La femme sans l'épouse et sans la mère, le mariage sans ses périls et le ménage sans sa cuisine. Eh bien! voilà un monsieur qui a la bonté de se marier pour toi et de te préparer tout cela.*“ Sardous alter Junggeselle nimmt ein tragisches Ende: an seinem Lebensabend wühlt er in einem Pack vergilbter Briefe mit Versicherungen ewiger Liebe und kennt nicht einmal mehr die einzelnen Schriften.

Das Ewigweibliche studiert er anders als der skeptische Dumas. „J'avoue,“ sagt er in der Vorrede zu „*la Haine,*“ que j'ai la dévotion de la femme et que mon estime pour elle s'accroît encore tous les jours! Dans cet abaissement trop sensible de l'esprit public, dans ce désarroi de notre intelligence sans clartés et de notre raison sans boussole, je ne vois debout que l'éternelle bonté de la Femme qui me semble grandir de tout l'écroulement du reste. Là où notre esprit s'éteint, son cœur resplendit. Le mari ne vaut pas l'épouse. Le frère ne vaut pas la sœur. Le père n'égale pas la mère! vaincus par elle au foyer domestique, nous croyons nous rattraper comme citoyens... ô Parisien, rappelle-toi les Parisiennes du siège! „*Aussi, dans mes pièces, la Femme a-t-elle presque toujours le beau rôle: celui du bon sens, de la tendresse, du dévoûment.*“

Sardous Erfindungsgabe dürfte unübertoffen dastehen. Er übertrumpfte sowohl den Vater Dumas, als den bühnenkundigen Scribe. Seine technischen Kunstgriffe und Attrapen sind unerschöpflich, sprichwörtlich seine an Taschenspielerei grenzende Geschicklichkeit in der Mischung und Entwirrung der Fäden einer Intrigue. Und wo er das geistige Eigentum anderer sich aneignet, durchdringt er die fremden Stoffe mit dem Aroma seiner Subjektivität. „Es giebt in

der Kunst," schreibt Heine im sechsten Brief über die französische Bühne, „kein sechstes Gebot. Der Dichter darf überall zugreifen, wo er Material findet, und selbst ganze Säulen mit ausgemeisselten Kapitälen darf er sich aneignen, wenn nur der Tempel herrlich ist, den er damit stützt. Dies hat Goethe sehr gut verstanden, und vor ihm sogar Shakespeare." In der Benützung seiner Vorgänger ist aber Sardou so unverfroren, dass bei Ankündigung jedes neueren Werkes seiner geschäftigen Feder die Frage auftaucht, wo der kühne Fra Diavolo wieder ein Anlehen gemacht, dass stets die Anklagen auf Plagiat sich wiederholen. Um nur weniges zu erwähnen, ist der vierte Akt von „Nos Intimes" mit geringen Abänderungen aus der Posse „le Discours de rentrée," der Grundgedanke von „Pattes de Mouche" teils aus Edgard Poës Gestohlenem Brief (übersetzt von Baudelaire 1856), teils aus der Mirabeau-Biographie von Loménie entlehnt; ferner ist das Thema zu „Fernande" in Diderots Roman „Jacques le Fataliste" bereits gegeben, und ganze Partien aus „Odette" sollen nach der Revue des Deux-Mondes (1. Dezember 1881, pag. 693) aus einem Vaudeville von Rozier entnommen sein.

Trotz allen inneren Mängeln hat ein so vielseitiger Dichter einen ehrenvollen Platz in der Litteraturgeschichte und in der Geschichte des Dramas. „Sa grande qualité," sagt der gestrenge Zola (a. a. O. pag. 133), „est le mouvement; il n'a pas la vie, il a le mouvement, un mouvement endiablé qui emporte les personnages et qui arrive parfois à faire illusion sur eux..... L'ingéniosité, l'adresse, le flair de l'actualité, une grande science des planches, un talent tout particulier de l'épisode, les menus détails prodigués et vivement enlevés: telles sont les principales qualités de M. Sardou." — Das neuere deutsche Lustspiel hat von diesem Meister der Technik das Handwerkszeug entlehnt.

Proben aus Sardous Dramen.

Fernande.

Acte II. Scène 10.

André, der Bräutigam Clotildes, kehrt nach mehrtägiger Abwesenheit zurück. Sie empfängt ihn, nachdem sie Beweise hat, dass er ihr Vertrauen täuscht, mit wunderbarer Selbstbeherrschung und rächt sich an ihm auf raffinierte Art.

Clotilde. Alors, vous arrivez à l'instant?...

André. A l'instant.

Clotilde, assise sur le canapé). Vous êtes donc parti bien brusquement; car votre lettre me dit, au contraire: „Ne comptez pas sur moi avant la fin de la semaine."

André. Oui; mais des circonstances imprévues... Enfin, me voilà!

Clotilde. C'est l'important... Asseyez-vous là... et causons un peu... (Assis tous deux sur le canapé.) Comment avez-vous passé tout ce temps-là, loin de moi?...

André. Mon Dieu, mille occupations... ma chère amie: des fermages à toucher, des baux à renouveler, des coupes à régler... un peu de chasse... deux ou trois dîners de voisinage...

Clotilde. Bref, vous n'avez pas eu le temps de vous ennuyer?...

André. Si!... de ne pas vous voir!

Clotilde, gaiement. Pas de madrigal... avouez, André... que vous n'avez pas trop souffert de cette absence, voyons... avouez-le!

André, stupéfait. Je ne vous comprends pas, Clotilde!...

Clotilde, se levant. Vous allez donc me comprendre!... Quand vous êtes parti, mon cher André, je me suis dit: — Voici une bien grande épreuve!... depuis trois ans que nous nous aimons, c'est la première fois qu'il nous arrive de vivre ainsi toute une semaine séparés l'un de l'autre. Pourvu que l'un de nous n'aille pas en souffrir seul!...

André, qui s'est levé. Eh bien! mais?...

Clotilde, doucement. Laissez-moi achever, mon ami! — Votre lettre de ce matin m'a déjà rassurée sur votre compte... elle est très affec-

tueuse... mais très calme. Vous y plaisantez même fort agréablement sur vos fonctions de gentilhomme fermier en sabots, et la prolongation de votre séjour ne vous arrache que des regrets très modérés... tels que les exigerait la simple politesse!...

André. Ah! ma chère Clotilde!...

Clotilde, souriant... Mais laissez-moi donc finir! Je n'ai pas l'air d'une femme en colère, n'est-ce pas, et ce n'est pas une scène de reproches?...

André. Mais justement! ce qui me passe, c'est la tranquillité avec laquelle vous me dites tout cela!...

Clotilde. Ah! André, c'est que je suis soulagée d'un grand poids!... je n'avais qu'une terreur!... Mon Dieu! s'il m'allait être prouvé qu'il ne peut vivre sans moi, et que mon abandon lui serait un coup fatal!

André. Votre abandon!

Clotilde, continuant. Mais non!... Grâce à Dieu, l'épreuve est faite! vous m'avez quittée sans déchirement,.. vous me retrouvez sans ivresse! Et nous aurons eu cette bonne fortune, bien rare en amour, que partis tous deux du même pas, nous voici tout doucement arrivés ensemble au terme du voyage... sans que l'un de nous ait donné cet ennui à l'autre... de se faire un peu traîner sur la route!

André. Mais, Clotilde, y pensez-vous?... mais c'est mon congé que vous me donnez là?...

Clotilde. Mais pas autre chose, mon pauvre ami!

André. Mais si je m'attendais à rien de tel!...

Clotilde. Voyons, André, de bonne foi, est-ce qu'avant ce départ vous n'aviez pas remarqué... que je n'étais plus la même avec vous?...

André. Mais jamais!

Clotilde. Alors, j'ai donc bien joué mon rôle; car je puis vous l'avouer à présent. Que de fois, mon ami, en ces derniers temps surtout, je me suis dit, quand vous quittiez ce salon: Ai-je à me plaindre de lui?... — Non. Est-il toujours aussi digne d'être aimé, aussi empressé, aussi tendre?... Oui!... Pourquoi donc, son cœur étant le même, le mien est-il changé?... car il l'est, je ne saurais me le cacher. Je ne l'attends plus avec la même impatience... Cette inquiétude, quand il tardait un peu! cette émotion si douce au bruit de sa voiture, au son de sa voix ou de ses pas... je ne l'éprouve plus!... je l'estime, je le révère... autant et plus que jamais! — Mais pour l'aimer, non. Il faut bien en convenir, je ne l'aime plus...

André. Vous, Clotilde!... et c'est vous qui?...

Clotilde, remontant à la table et jouant avec une petite glace à main. Mon Dieu, mon ami, je vous entends bien... comment cela s'est-il fait?... Le sais-je moi-même?... Comment l'amour s'en va-t-il?... Comme il

est venu! — Je n'avais pas ordonné à mon cœur de vous aimer... je ne lui ai pas interdit de le faire... Il se reprend comme il s'est donné... à mon insu... C'est la loi commune que toute chose ait un terme et qu'elle meure de ce qui l'a fait vivre!... J'en étais donc à ce point douloureux... Eh bien, du moins, il ne saura rien. Je me sacrifierai... je mentirai... Il se croira adoré comme au premier jour, et je souffrirai seule... Mais quel supplice, mon ami... que ce mensonge de tous les instants, et combien je bénis ce voyage de m'avoir appris que ma tendresse ne vous était pas aussi indispensable que je le voulais croire!... Mentir à présent!... c'est bien inutile, n'est-ce pas?... Vous savez tout... vous me plaindrez... Et si mon inconstance a besoin d'excuses... Eh bien, vous les trouverez dans votre propre cœur, en le comparant à lui-même.

André, s'asseyant. Clotilde... vous êtes une femme adorable, une femme exquise... une femme comme il n'y en a pas!... Votre franchise me confond; elle devrait me faire mourir de honte... Ah! quelle supériorité ce moment vous donne sur moi! C'est vous qui avez parlé la première et c'est moi... moi qui fus le premier coupable!

Clotilde, saisie. Ah!

André, tendrement. Votre sincérité m'entraine; elle me délivre. Et je puis enfin l'avouer à mon tour: cette histoire de votre cœur, mon amie, c'est mot à mot l'histoire du mien. Tout ce que vous vous êtes dit, je me le suis dit... tout... mais je me taisais... je souffrais... et je ne sais quand j'aurais eu le courage de parler, si vous ne m'en aviez donné l'exemple.

Clotilde, très pâle et dissimulant sa douleur sous un faux sourire. Vrai?...

André. Mais si vrai, que ce voyage n'était de ma part qu'un prétexte.

Clotilde. Ah! vous n'êtes pas allé en Touraine?...

André, gaiement, se levant. Qu'un seul jour!... oui, oui, ma chère amie, un jour seulement... je vous dis que c'est toute une comédie. Figurez-vous que... Ah! mais que j'ai donc de joie à vous le dire à présent... je respire! — Enfin... enfin... plus d'hypocrisie... Je redeviens moi-même.

Clotilde, se levant. Vous disiez: Figurez-vous...

André. Figurez-vous que je n'ai pris que le temps d'arriver là-bas, et de confier à un ami ces lettres que vous avez reçues, avec mission de les mettre à la poste, en les échelonnant par dates...

Clotilde. Ah! mais... c'est très ingénieux, cela, pour me tromper.

André. Eh! sans doute... Et voilà à quoi nous oblige une situation fausse.

Clotilde. De sorte que vous êtes revenu à Paris secrètement?

André, gaiement. Le lendemain.

Clotilde. Il y a donc une autre femme?

André. Oh!

Clotilde. André, la vérité...

André. Eh bien, oui. Pourquoi vous le cacher, maintenant?... Oui et non: oui en rêve, mais en réalité, non.

Clotilde. Oh!...

André. Oh! cela, Clotilde, croyez-moi. Non, je ne vous ai pas fait l'injure de vous apporter ici les restes d'un amour prodigué aux pieds d'une autre... Avant d'en venir là, j'aurais eu la bravoure de l'aveu... Que ma passion se soit éteinte comme la vôtre, vous l'avez dit... c'est fatal... Tout s'use... mais que mon cœur oublie jamais ce qu'il vous doit, jusqu'à vous payer d'ingratitude et d'outrage... Oh! cela, jamais... Vous m'avez aimé: c'est assez pour vous mériter le respect de toute ma vie... Et ce n'est pas seulement chez moi religion du souvenir, c'est légitime orgueil!... Je suis trop fier de me dire: „Elle ne m'a pas jugé indigne de son amour," pour ne pas souhaiter que vous pensiez toujours de même!

Clotilde. Enfin, il y a une femme?...

André. En rêve!... en rêve!...

Clotilde. En rêve, soit!... Et ce beau retour à Paris, c'est pour elle!...

André. Oui!

Clotilde. Voyons cela?

André, allant à la cheminée. Est-ce bien utile?...

Clotilde, s'asseyant sur une chaise basse. Comment donc!... mais... indispensable!... J'ai bien le droit d'être un peu curieuse... avouez-le!... maintenant que cela est sans conséquence!

André. Et puis cela est si innocent.

Clotilde, gaiement. Voyons donc cette innocence!...

André. Vous êtes adorable!... Eh bien donc, c'était un soir!... Il y a quinze jours, tenez!... Ah! mon Dieu! ce soir où nous nous sommes un peu querellés, je ne sais pourquoi?

Clotilde. Oui... ce soir-là donc?

André. Je vous quittai après dîner, assez maussade et résolu à ne vous voir que le lendemain... Une soirée perdue... sans emploi!... Chagrin et désœuvré... je m'en allai par les rues... au hasard, et ce hasard me conduisit sur le boulevard extérieur, tout en haut de la rue des Martyrs... Ce faubourg est assez animé!... j'allais où m'attirait

le bruit et la lumière, bien surpris de m'y voir, et plus surpris encore de me trouver subitement en face d'un théâtre...

Clotilde. Le théâtre Montmartre?...

André. Que je connaissais à peine de nom!... Ma foi, par ennui autant que par curiosité de ce monde si nouveau pour moi, j'entrai!... Du spectacle, je ne vous dirai rien: je n'ai jamais eu la perception bien nette de ce que l'on y jouait!... et j'allais partir indifféremment, comme j'étais venu, quand mes regards s'arrêtèrent sur deux femmes, qui venaient d'entrer dans une loge, à trois pas de moi!

Clotilde. Ah!

André. La mère à ce qu'il me parut, et la fille: et celle-ci tout à fait charmante!... Des traits d'une modestie, d'une douceur!... enfin charmante! Il s'assied sur une chaise qu'il a apportée.

Clotilde. Si bien que vous ne sortites point?

André. Si bien que je ne sortis point! Et que je ne la perdis pas de vue pendant tout l'acte suivant!... Cet acte était assez gai, je suppose, car on riait beaucoup autour de moi... j'observai que ma jeune inconnue souriait à peine, et d'un sourire bien pâle aux bons endroits, jamais à une trivialité!... Marque de finesse qui me donna la meilleure opinion de son esprit!... mais en revanche, quand ce fut le moment des larmes!... elle pleura bien à point, et avec une sincérité de douleur... qui me donna également la meilleure opinion de son cœur!

Clotilde. Bref!... vous voilà bel et bien épris de cette petite, qui rit si à propos et pleure si bien à point?

André. Épris, non!... mais intrigué, curieux, intéressé! oh! vivement!... De là à remarquer la finesse tout aristocratique de sa main, la distinction de ses manières, le bon goût et la simplicité de sa mise... et à me demander comment elle était là; puis à bâtir tout un petit roman sur son compte... il n'y a qu'un pas!... Vous me voyez d'ici, galoper dans le pays des hypothèses! Mais ce que vous ne voyez pas, c'est mon désappointement, quand regagnant ma place, au dernier acte, je constatai que la loge était vide, et qu'elles avaient disparu avant la fin!... Je sors à la hâte!... personne!... la nuit, un quartier inconnu... et je rentre chez moi, inquiet, mécontent et sous l'empire de ce singulier malaise qui précède toujours les maladies ou les fortes crises!...

Clotilde. Et le lendemain?

André. Le lendemain, dans l'après-midi, j'accours ici pour faire ma paix avec vous, mais le démon s'en mêle!... Vous êtes sortie... Le hasard de la veille me fait remonter la rue des Martyrs!...

Clotilde. Jusqu'au théâtre?

André. Où je ne trouve pas ce que j'y cherche, vous le pensez bien! Je redescends tristement la montagne, et Providence!...

Clotilde, avec intention, soulignant. Providence?

André. Oui, oui... Providence! Et pas hasard, cette fois!... Sur les marches de Notre-Dame-de-Lorette, qu'est-ce que je vois? ma jeune fille de la veille, qui entre à l'église et toute seule... J'entre après elle! Elle s'agenouille et prie... Et j'attends, et j'admire! Elle priait, comme elle pleurait! de si bon cœur! Elle sort! Je la suis sans être vu... Je vous entends... c'est ridicule... de mauvais goût... c'est vrai... Mais je n'en étais déjà plus aux délicatesses! Elle entre dans un magasin! J'attends à la porte, dix minutes, un quart d'heure, une heure... Exaspéré, j'entre à mon tour; on me rit au nez! La boutique a une autre issue sur la rue de Navarin, et c'est par là qu'elle est sortie... Jugez de mon dépit! Je redescends et j'accours ici... nerveux, querelleur, insupportable!...

Clotilde. Au point que ce soir-là j'ai pressenti quelque danger à venir...

André. Eh bien! il n'était pas à venir, Clotilde!... Il était venu!

Clotilde. Et depuis?

André, debout. Rien!

Clotilde. Mais vous l'avez bien retrouvée?...

André. Jamais!

Clotilde. Jamais!

André. Et ce n'est pas faute d'arpenter cette rue si bien nommée pour moi... mais on n'a pas deux fois la chance heureuse du second jour... Enfin, dépité, je me dis: Ce théâtre: elle y reviendra... Retournons tous les soirs à ce théâtre... Mais pour cela, il me fallait mes soirées libres, et je vous les donnais toutes... De là mon départ en Touraine et mon retour secret... Depuis huit jours, ma chère amie, toutes mes soirées, toutes!... je les ai passées là!... Et sans profit... Si bien que ce matin je me suis dit: Vraiment c'est trop d'extravagance... J'y renonce!... c'est-à-dire j'emploierai quelque autre moyen... Et me voilà...

Clotilde, se levant. Mais c'est charmant, cette petite histoire...

André. Ah! ce qui est charmant, Clotilde, c'est qu'il me soit permis de vous la conter... Avouez qu'il est curieux de voir deux amants, devenus deux amis, échanger de telles confidences, et s'en réjouir au lieu de s'en fâcher... n'est-ce pas délicieux?...

Clotilde. C'est délicieux!...

André, prenant ses deux mains qu'il serre affectueusement. Oh! amitié... suave amitié qui commence!... Plus de jalousie... plus de tourments! La fraîcheur et le calme! Quel charme que l'amitié d'une femme, quand elle succède à son amour! Car enfin, je vous aime autant qu'on peut aimer, amour à part... Vous avez pour moi la même estime, vous l'avez dit: Nous continuerons à nous voir, comme par le passé... Mais avec quelle sécurité, maintenant!... quelle confiance! — Je bénis deux fois mon destin qui, après m'avoir donné la joie de vous aimer avec tant d'ivresse... me donne aujourd'hui celle de vous aimer avec tant de douceur!

Clotilde. Excellent ami!

André. Je ne vous cèlerai rien de mes petites aventures. Vous m'aiderez de vos conseils...

Clotilde. Et puis vous vous marierez, et alors?...

André. Me marierai-je?

Clotilde. Pourquoi pas!

André. Eh bien! franchement!... j'y ai pensé!...

Clotilde. Ah!...

André. Oui, à Blois!... d'Espilly... l'ami dont je vous parlais, et chez qui j'ai dîné à mon arrivée, s'est marié il y a quinze jours! Une petite Tourangelle qui sort de son couvent, blonde avec des yeux bleus, encore tout étonnés de l'aventure!... C'est innocent!... c'est frais!... c'est mignon!... Ah! l'heureux mortel!

Clotilde. Eh bien! mais il n'y a pas que cette petite blonde-là!... s'il vous la faut blonde!... Et votre inconnue?

André. Blonde aussi!... C'est vrai!... Elle lui ressemble!... Ah! Dieu!... une petite âme comme celle-là, toute neuve, quel idéal!... Ah! si je la retrouvais!

Clotilde. En cherchant bien!... à nous deux!...

André. Vous m'aiderez?

Clotilde. Pourquoi pas!... Entre hommes?

André. Ah! décidément, Clotilde, les femmes valent mieux que nous!... Et voilà ce dont un homme ne serait pas capable!...

Clotilde, vivement et avec une lueur d'espoir. Vous ne me marierez donc pas, moi?

André. Vous?

Clotilde. Oui!... quelqu'un serait épris de moi par hasard, et voudrait m'épouser! Vous n'êtes donc pas si bien détaché du passé, que vous consentiez à cet amour et favorisiez ce mariage?

André, naïvement. Oh! si!...

Clotilde, frappée. Ah!...

André. Oh! de toutes mes forces, si je pensais que votre bonheur fût là.

Clotilde, à part, brisée. Oh!... c'est bien fini!... (Haut, affectant de sourire.) Vous voyez bien, mon ami, que nous nous valons!

André. Peut-être!... Mais, si quelqu'un m'eût dit ce matin que nous en serions maintenant à nous marier à d'autres!...

Clotilde. Voilà la vie!

André. Ah! ma chère Clotilde!... qu'elle est belle telle que vous me l'avez faite! Que je pars plus léger que je ne suis venu!

Clotilde. Vous partez?

André. Ah! oui! je vais dîner, et de là retourner à mon théâtre!... Car maintenant!... vous comprenez!... Mais, avant laissez-moi déposer sur votre chère main ce dernier baiser où je mets tout mon cœur...

Clotilde, qui contient avec peine ses larmes. Bien, bien, sauvez-vous!

André. Vous êtes émue.

Clotilde, se détournant. Un peu!...

André, baisant ses mains. Et moi, beaucoup!... c'est le passé qui s'envole et je le bénis du fond de l'âme!...

Clotilde, étouffant. Au revoir!...

André. A demain!...

Clotilde. A demain, oui!...

André, prêt à sortir. Ah! vous êtes bien, ma chère Clotilde, ce qu'il y a de meilleur au monde! Et si je ne vous avais tant aimée!... Eh bien! d'honneur... je commencerais aujourd'hui!... Il sort vivement.

Scène XI.

Clotilde, Thérèse.

Clotilde, qui s'est contenue jusque-là, chancelant. Thérèse!... A moi, Thérèse!

Thérèse, accourant. Madame!

Clotilde. Je n'y vois plus!... Ouvre!... De l'air, j'étouffe!

Thérèse. Ah! mon Dieu! Thérèse court à la fenêtre qu'elle ouvre. Clotilde tombe sur le canapé, épuisée. Thérèse court à elle et lui présente de l'eau qu'elle repousse.

Clotilde, étendue sur le canapé et désespérée. — D'une voix étouffée. Ah! lâche!... infâme!... misérable! misérable! misérable!...

Thérèse, pleurant. Ma chère maîtresse.

Clotilde, passant toujours de la douleur à la colère. Non, non, il n'y a plus rien!... Il m'a torturée là, pendant une heure, sans voir, sans comprendre!... Et j'ai aimé cela, moi!... et je me suis perdue de

réputation pour cela! (Pleurant.) Et il ne se rappelle rien... rien ne compte plus... L'ingrat! Adieu! c'est fini!... Et me voilà seule!... (Se levant.) Et je ne le punirais pas?... Ah! je me vengerai, va!... Oh! comme je me vengerai... (Tombant épuisée et pleurant.) Ah! mon Dieu, qu'est-ce que je pourrai jamais trouver pour lui faire souffrir tout ce que je souffre!

Thérèse, vivement. Madame, c'est lui.

Clotilde, se redressant avec un cri de joie. Il revient!...

Scène XII.

Clotilde, André.

André, rentrant tout joyeux). Ah! Clotilde!

Clotilde. André.

André. Clotilde... mais c'est elle!

Clotilde. Elle!

André, radieux. Mais c'est elle, vous dis-je... c'est elle!...

Clotilde. Qui?

André. Mon inconnue... Ici, chez vous!

Clotilde. Chez moi?...

André, essoufflé. Oui, oui dans votre maison!... Comprenez-vous cela!... quelle rencontre!... Quand je vous dis que le ciel s'en mêle!... Figurez-vous!... Je traverse la cour pour sortir! Le son d'un piano frappe mon oreille, je lève les yeux, et je vois, par une fenêtre ouverte, là, sur la cour... ma jeune fille!...

Clotilde. Ici!...

André, courant à la fenêtre). Eh! oui, oui, au second; mais regardez... on la voit encore mieux de cette fenêtre!... Ah! j'ai monté quatre à quatre! je n'en puis plus!...

Clotilde, a elle-même. Fernande!... (Haut.) Elle... c'est?...

André. La jeune fille qui joue là!... Oui, oui, vous dis-je!...

Clotilde. Vous êtes sûr?

André. Si je suis sûr!... Et quelle autre, bon Dieu! En est-il deux pareilles!... Mais regardez-la donc... Ce visage, cet air de candeur et d'honnêteté! Si c'est elle!... Dieu, si c'est elle!... Ah! oui, c'est elle!

Clotilde, à part. Oh!... comme il l'aime!

André, regardant toujours. Mais, c'est que je ne l'avais jamais si bien vue. Elle est ravissante!... quels yeux!... Et ces petites mains!... Oh! mais voyez, voyez ces petites mains... Et quel jeu, quelle âme!... Ah! elle joue comme un ange, qu'elle est!

Clotilde, amèrement. Un ange?

André, extasié, à la fenêtre. Avec une figure pareille!... Oh! Dieu! Il suffit de la voir!...

Clotilde, à elle-même, le regardant. Un ange!... cette créature!... Et c'est pour elle que!... Il la dévore des yeux!... Ah! non! jamais il ne m'a regardée comme cela!... Et c'est cette fille!... cette fille que je ramasse! ma rivale!... ça!... Eh bien, attends, va. Elle saisit une plume et écrit fiévreusement, après avoir sonné.

André, de même. Ah! nous parlions jeune fille!... voilà une vraie jeune fille, à la bonne heure!... Ah! l'innocence! quel charme et quelles promesses!

Clotilde, debout, résolue, après avoir donné la lettre à Thérèse, le regardant avec ironie. Oui, n'est-ce pas?

André. S'il est un amour durable au monde... et un bonheur sans réserve!... ah! Clotilde, il est là, sûrement!... et jamais ailleurs, du moins pour moi!

Clotilde, à part. Ah! si tu dis vrai!

André, se retournant. Vous dites?

Clotilde. Moi... mon ami, je dis... c'est vrai! Le piano cesse.

André, fermant la fenêtre. C'est fini!... Le charme est rompu!... Ah! Clotilde, je suis comme un fou!... jamais je n'ai rien éprouvé de tel! Il descend.

Clotilde, souriant amèrement. Merci!

André. Pardonnez-moi!... je ne sais plus ce que je dis... Mais c'est qu'aussi tout cela est si imprévu! si surprenant!... La chercher partout et la retrouver ici!... chez vous!... Mais qui est-elle, vous la connaissez?

Clotilde. Si je la connais?... Marguerite!

André, avec amour. Elle s'appelle Marguerite?

Clotilde. De la Brière!... petite noblesse de province, le père, un gentilhomme campagnard, est mort d'un accident de chasse, ruiné par des spéculations malheureuses!... et laissant la mère et la fille dans une situation des plus précaires!

André. Pauvres femmes!

Clotilde. Elles ont vécu jusqu'ici du peu qu'il avait laissé, mais à la fin tout s'épuise, et les voilà solliciteuses!... Je les avais connues au temps de leur prospérité, et les rencontrant hier, j'ai mis à leur disposition ce petit logement, en me promettant bien d'employer pour elles tout mon crédit... que vous ne me refuserez pas... je pense!...

André. Ah! mauvaise... vous me raillez!...

Clotilde. Sérieusement, mon ami... Elles sont vraiment dignes d'intérêt, et bien méritantes!...

André, vivement. Oui... n'est-ce pas?

Clotilde. La fille surtout!... Avec cette figure!... vous pensez bien que toutes les portes lui seraient ouvertes.

André. Je le crois bien!

Clotilde. Mais elles ne sont pas femmes à user de tels avantages!... une honnêteté! une rigueur qui va même jusqu'à l'excès!

André. Vous m'enchantez!

Clotilde. Deux provinciales, pour tout dire!... un peu dévotes, un peu prudes! et dont la timidité passe toute croyance!

André. Mais tout cela est délicieux!... Talents... beauté, vertu!... mais c'est un trésor que cette fille-là!...

Clotilde. Vous en jugerez mieux à l'instant.

André. Comment?

Clotilde. Elle dîne avec moi... et la voici!...

André, suffoqué. Ah!... comme cela! sans me prévenir!...

Scène XIII.

Les Mêmes, Fernande, Thérèse.

Clotilde, à Fernande. Comment... seule?...

Fernande. Ma mère est tellement fatiguée, madame, qu'elle vous prie de l'excuser si elle n'accepte que pour moi votre bonne invitation, dont je suis vraiment bien confuse!

Clotilde. Je lui suis fort reconnaissante, mon enfant, de sa bonne grâce à se priver de sa fille en ma faveur! — Thérèse... vous vous mettrez aux ordres de madame de la Brière, que l'on servira chez elle!...

Thérèse sort.

Fernande. Ah! madame, tant de bontés!...

Clotilde. Mon enfant! vous m'êtes confiée ce soir pour faire toutes mes volontés. (Présentant André.) Monsieur le marquis des Arcis, mon ami... marquis, mademoiselle Marguerite de la Brière, dont vous admiriez tout à l'heure le beau talent de musicienne!

André. Je me suis tenu à quatre, mademoiselle, pour ne pas vous applaudir de cette fenêtre!

Fernande, embarrassée. Monsieur...

André, à part. Et rougissant comme une pensionnaire!... c'est exquis.

Clotilde, bas à Fernande. Tâchez de plaire au marquis, mon enfant... j'ai mes raisons.

Fernande, ingénument. Il a une place pour moi?

Clotilde, de même. Peut-être.

Fernande. Ah! madame, tâchez que cela réussisse!

Clotilde. J'y travaille!... soyez tranquille!...

Fernande. Ah! vous êtes si bonne!... Tout cela me fait l'effet d'un rêve, et j'ai peur de me réveiller. Joseph ouvre à deux battants la porte de la salle à manger, que l'on voit éclairée au fond, à gauche. Madame la comtesse est servie!

André, très ennuyé de partir. Alors!... Bonsoir!...

Clotilde, très simplement. Comment... vous ne dînez pas avec nous?

André, timidement. Mais!...

Clotilde, de même. Mais votre couvert est mis.

André, vivement et se débarrassant de son chapeau. Ah! si le couvert est mis!... c'est différent! je reste!...

Clotilde, bas, à demi-voix passant devant. Dites que je ne suis pas un bon garçon.

André. Ah! si!...

Clotilde. Allons! offrez votre bras à mademoiselle Marguerite, marquis!... Allons! Allons!

André, vivement. Mademoiselle? Il offre son bras que Fernande prend: ils remontent ensemble en causant.

Clotilde, seule, les suivant des yeux. Ah! il te faut une innocente.

Divorçons.

Acte I. Scène VII.

Cyprienne, des Prunelles.

Des Prunelles, allant à Cyprienne et rapprochant le fauteuil de la table en faisant signe à sa femme de s'asseoir. Et maintenant, Madame, causons, si vous le voulez bien!... Vous vous demandez peut-être comment j'ai appris que vous continuiez à recevoir votre cousin Adhémar, malgré ma défense?

Cyprienne, assise. Non, Monsieur.

Des Prunelles. Non! — Eh bien, je vais vous le dire. — (Avançant la chaise devant la table et s'asseyant.) Hier au soir, j'étais au cercle... Adhémar entre, j'entends un petit rire et quelques plaisanteries un peu salées. La raison de cette hilarité était des plus futiles; un flocon de

laine qui pendillait à la basque de son habit. — Adhémar venait de détacher l'objet en question, quand il m'aperçoit, se mord les lèvres, jette le fil à terre et dit trop haut et avec trop d'affectation: „On voit bien que j'ai dîné chez ma sœur!“ — Puis il se dérobe. Je ne dis rien, je ne perds pas de vue le fil de laine sur le tapis, je le saisis au moment où nul ne m'observe, je le ramasse, — et le voilà! (Mouvement de Cyprienne.) Oui, rose-chine. (Il se lève et va prendre un écheveau de laine dans la corbeille à ouvrage sur le guéridon près de la fenêtre.) Rentré chez moi, je vais droit à votre corbeille à ouvrage, je saisis cet écheveau... (Il revient à la table avec l'écheveau d'une main et le fil de laine de l'autre.) Je compare... (Il présente les deux objets.) Et ce rapprochement a trop d'éloquence pour que j'en atténue l'effet par un commentaire inutile!...

Cyprienne, froidement. Après, Monsieur?

Des Prunelles. Donc, puisque Adhémar il y a, dites-moi de grâce, pourquoi vous le recevez à mon insu?... qu'est-ce qui motive et justifie de votre part un tel oubli de tous vos devoirs? Je ne suis pas un mari bien fâcheux ni bien incommode. Je ne suis ni brutal, ni mal appris, ni avare, ni tracassier! Je vous ai fait la vie la plus douce et la plus facile qui soit!... Je ne m'emporte jamais!... j'ai des goûts simples, je mène une vie régulière, je ne me suis même marié que pour cela; je n'ai pas des contours académiques; mais je possède une certaine distinction. (Il se rassied.) Je ne suis pas précisément fougueux; mais de temps à autre, j'ai d'aimables élans de tendresse... Enfin, Madame, sans me flatter, j'ai la prétention de croire que je vous rends aussi heureuse qu'une femme peut l'être!...

Cyprienne, à elle-même, avec un petit rire amer. Ah! ah!

Des Prunelles. Plaît-il?

Cyprienne. Je vous attendais là! C'est admirable, ma parole d'honneur! „Aussi heureuse qu'une femme peut l'être!“ Et qu'est-ce que j'en sais, Monsieur?... C'est vous qui le dites! Mais jusqu'à quel point une femme peut être heureuse? Où l'ai-je appris?... Quand?... Comment?... Avec qui?

Des Prunelles. Mais...

Cyprienne. Enfin, Monsieur, quand vous dites de moi, à vos amis: „C'est une femme délicieuse!“ Vous me mettez en balance avec d'autres! Vous avez dans l'esprit des termes de comparaison! Où sont-ils, mes termes de comparaison à moi, pour vous proclamer un homme remarquable?...

Des Prunelles. Je...

Cyprienne. Non! C'est inouï! cet aplomb des hommes! — Oh!

vous avez bien arrangé les choses à votre convenance, Messieurs; elle est charmante, la société que vous nous avez faite! Charmante pour vous! — Ils sont jeunes, ils piaffent, ils bondissent! „Amuse-toi, mon ami, dit la maman, c'est de ton âge!“ „Jette ta gourme, mon garçon, dit le papa, c'est ta santé!“ Et monsieur gambade, caracole de la blonde à la brune, à la rousse. Et allez donc!... Puis, quand il en a jusque-là, qu'il est éreinté, fourbu, rendu, n'en peut plus!... „Ouf! si je me mariais!“ On lui jette dans les bras une pauvre petite jeune fille toute tremblante, toute naïve, que sa mère a toujours couvée sous ses jupes, qui ne sait de la vie que ce qu'on lui cache, de la nature, ce qu'on lui défend, et de l'amour, ce qu'elle en devine. Et monsieur lui dit en la serrant un peu mollement dans ses bras fatigués: „Êtes-vous assez heureuse d'être tombée sur un gaillard tel que moi!... On n'aime pas mieux que je ne vous aime; on n'embrasse pas plus énergiquement que je ne vous embrasse!“ Et la pauvre jeune femme qui trouve l'étreinte un peu lâche, se dit en soupirant: „Quoi!... tout de bon... Il n'y a pas mieux?... Moi qui me figurais... C'est drôle... Enfin!...“ La bécasse se laisse convaincre; l'indifférente se résigne. (Elle se lève.) Mais la femme, la vraie femme, comme moi, Monsieur, se dit: „Allons donc! Quelle farce! Il y a mieux que ça! Et ce n'est pas pour si peu qu'on se passionne, qu'on s'exalte jusqu'à la folie!... jusqu'au crime!... qu'on empoisonne et que l'on tue!... Roméo ne se serait pas exposé, pour de si molles étreintes, à se casser les reins en tombant d'un quatrième, ni Léandre à se noyer, en franchissant les mers orageuses! — Le jeu n'en vaudrait pas la chandelle. — Il y a autre chose, et bien supérieur.“ Et cette femme-là, Monsieur, cherche, interroge, étudie, s'informe, et après une solide enquête et de fortes études, elle est en mesure de vous dire carrément: „Allons! allons! (Lui frappant sur l'épaule.) Vous êtes un farceur! Et je suis volée!“

Des Prunelles, se levant. Madame!

Cyprienne, passant à droite. Je suis volée, Monsieur, voilà tout, je suis volée! — Du reste, cela devait être!... C'est partout comme ça! — Le mariage... qu'est-ce pour vous autres? Vos invalides! Tandis que pour nous, c'est l'entrée en campagne! (S'asseyant sur le pouf.) Au couvent, qu'ai-je rêvé, en fille honnête? Un mariage qui réalisât tout ce que la passion comporte d'ivresses!... Un mari qui fût à la fois un héros et mon amant! Je vous voyais jeune, beau, svelte, élégant! Tour à tour tendre et menaçant, soumis et despote, et ne cessant de ramper à mes pieds (Se levant.) que pour bondir sur moi comme un tigre!... et broyer dans d'effroyables étreintes mes chairs palpitantes! Enfin des choses exquises! Et au lieu de ça, rien! jamais rien!... La morne

solitude, un marécage, l'eau plate et croupissante!... Le tic-tac régulier du coucou domestique; le ronron monotone du pot-au-feu conjugal, qui mijote à feu doux, et que j'écume avec ennui, d'une main nonchalante! — Et jamais le piment!... jamais l'acide! Jamais rien qui relève, ragoûte et ravigotte! Je fais appel à votre cœur usé, comme votre estomac, et comme lui réduit aux émollients... et je lui crie: „Mais je suis jeune, moi, et bien portante, moi! Mais au nom du ciel, Monsieur, je vous en conjure, un peu de truffes, du champagne, quelques épices!..." Vous me répondez: „Non, Madame, non, mais de la graine de lin, s'il vous plaît, des épinards et du chiendent!". (Elle va tomber assise sur le fauteuil à l'extrémité droite.) — Vgl. pag. 162.

Des Prunelles. Je ne sais vraiment pas ce qu'il vous faut. J'ai pourtant fait mon possible...

Cyprienne, se redressant à demi, puis retombant la figure sur le dossier du fauteuil. Ah!... Oh! bien!... Oh! maman!...

Des Prunelles, allant à elle. Je ne peux vraiment pas, sous prétexte de piment, me déguiser en brigand calabrais, pour entrer chez vous par la fenêtre!

Cyprienne. Oh! naturellement, Monsieur! Ce sont de ces choses qu'on ne fait que pour ses maîtresses, quand on est jeune; et vous en avez trop abusé!

Des Prunelles. Moi?

Cyprienne. Témoin cette armoire où M. Bafourdin vous enferma, par mégarde, chez sa femme, et où vous faillîtes étouffer!

Des Prunelles. Vous savez?...

Cyprienne, se levant. Ou encore la jolie madame Brignois, chez qui vous alliez déguisé en modiste...

Des Prunelles. Vous parlez de loin!...

Cyprienne, regagnant la gauche. Voilà de la passion! du roman! des aventures! A la bonne heure!

Des Prunelles, modestement. Oh! mon Dieu!...

Cyprienne. Mais moi, Monsieur, moi!... je n'ai jamais connu tout ça que par ouï-dire!

Des Prunelles. Je m'en réjouis!

Cyprienne. ... Grâce à cette société marâtre qui, jeunes filles, nous comprime; femmes, nous opprime; et vieilles,... nous supprime!

Des Prunelles. Et qu'est-ce que vous voulez qu'elle fasse, cette pauvre société?

Cyprienne, allant à lui. Ce que je veux, Monsieur?... Je veux

qu'au lieu d'enfermer la jeune fille on lui permette de courir à son aise, comme le jeune garçon!... Quand elle aura un peu vécu, elle pourra se reposer comme vous, dans le mariage: et vous aurez une épouse vertueuse et fidèle, car elle n'aura plus de grandes curiosités à satisfaire.

Des Prunelles. Où diable puisez-vous ces belles idées-là?

Cyprienne. Dans mes réflexions, Monsieur, et dans mes lectures!... (Allant à la table à gauche.) Lisez le dernier livre de monsieur...

Des Prunelles, vivement. Dieu le bénisse! — Et vous croyez qu'il se trouvera un homme assez fou pour épouser une jeune personne dans ces conditions-là?

Cyprienne, derrière le fauteuil, les deux mains sur le dossier. On en trouve bien d'assez folles pour vous épouser dans des conditions pareilles?

Des Prunelles, devant la table. Mais, saprebleu! Madame, entre l'homme et la femme il y a un abîme!

Cyprienne. Oui!... C'est le mariage!

Des Prunelles. Tenez, Madame!...

Cyprienne, redescendant. Tenez, Monsieur! — Vous êtes la routine, moi le progrès. — Nous ne pourrons jamais nous entendre... Trêve de philosophie sociale, s'il vous plaît, et rentrons dans la question!

Des Prunelles. Soit! — La question, c'est Adhémar!

Cyprienne. C'est Adhémar!

Des Prunelles. Vos intentions sur Adhémar... je vous prie?

Cyprienne. J'allais lui ôter tout espoir, quand vous avez fait votre apparition saugrenue!

Des Prunelles. Je la regrette.

Cyprienne. Vous ne seriez pas un mari, si vous ne faisiez pas des sottises!

Des Prunelles. Enfin, vous?...

Cyprienne. Monsieur, je serai franche.

Des Prunelles. Je vous en prie!

Cyprienne. Si je n'étais pas une honnête femme, après ce que vous venez de faire, votre accident serait irrémédiable!

Des Prunelles. Ah!

Cyprienne. Mais je suis une honnête femme... malheureusement!... On m'a inspiré, dès l'enfance, une foule d'idées fausses, de préjugés absurdes, dont je n'ai pas encore su me défaire; et entre autres superstitions, j'ai la faiblesse d'accorder quelque importance au serment de fidélité que je vous ai prêté devant monsieur le Maire! Ma raison me dit bien qu'on a abusé de mon ignorance pour m'arracher une pro-

messe dont je ne comprenais pas la portée!... Absurde ou non, le serment est fait: je le tiendrai!

Des Prunelles. Bon cela!

Cyprienne. Quoi qu'il m'en coûte!...

Des Prunelles. Peu importe!... pourvu...

Cyprienne. Seulement, je vous préviens avec la même loyauté, que cette fidélité n'a qu'un caractère temporaire et transitoire!

Des Prunelles. Hein!

Cyprienne. Car si le divorce est voté!... Oh! là là!

Des Prunelles. Ah!

Cyprienne. Oh! vous sentez bien, Monsieur, que je ne suis pas assez sotte pour ne pas mettre à profit la porte de sortie que m'ouvrira le législateur. Et le divorce réparant tout!...

Des Prunelles. Oui, je connais la théorie!

Cyprienne. Vous êtes donc prévenu!

Des Prunelles. Alors comme alors, Madame. — Mais, en attendant, trêve d'Adhémar!

Cyprienne. Jusqu'à nouvel ordre, oui, Monsieur.

Des Prunelles. Ou je lui coupe les oreilles, jusqu'à nouvel ordre.

Cyprienne. Cela se dit!

Des Prunelles. Cela se fait!

Cyprienne. Avons-nous épuisé la question, Monsieur?

Des Prunelles. Entièrement!

Cyprienne. Alors, trouvez bon que je vous tire ma révérence.

Des Prunelles, remontant vers le fond, à droite. Comme il vous plaira!

Cyprienne, gagnant la gauche. Il me plaît beaucoup.

Des Prunelles, saluant. Madame!

Cyprienne, de même. Monsieur!

Im zweiten Akt findet die ergötzliche Beratung statt über die zur Erlangung der Ehescheidung nötigen und möglichen Schritte. Als einzige Möglichkeit bleibt, dass des Prunelles der Form wegen seiner Frau eine sanfte Ohrfeige giebt (injures graves et sévices). Die folgende Unterredung zwischen Cyprienne und Adhémar zeigt, wie wenig tief die Neigung der romantischen jungen Frau geht. Sobald des Prunelles sich auszugehen anschickt, bittet ihn C., sie nicht mit ihrem Adhémar allein zu lassen: „Depuis qu'il doit m'épouser, il est figé... c'est une glace!... Voilà toute ma soirée gâtée! Je t'en prie, reste!“ Endlich wird sie von des Prunelles ins Re-

staurant au Grand Vatel mitgenommen. Hier spielt der dritte Akt. Einmal wird das Pärchen durch Adhémar gestört. Cyprienne versteckt sich. Nachdem er weg ist, wird das Souper vertraulich.

Des Prunelles. En somme, vois-tu bien, tous les maris peuvent être ramenés à un type unique: le mari. Et tous les amants à un autre type: l'amant! — Le mari a tous les défauts; l'amant tous les mérites. C'est convenu. — En réalité, le mari n'a qu'un défaut: c'est d'être le mari. Et l'amant qu'une qualité, c'est d'être l'amant. (Cyprienne se verse du champagne.) Cela est si vrai que le même homme peut être à la fois le mari très ennuyeux de sa propre femme et l'amant très agréable de la femme d'un autre. La différence n'est donc pas dans l'individu, elle est dans la fonction. Il se verse à boire.

Cyprienne. Alors, il ne faut pas se marier?...

Des Prunelles. Oh! il y a aussi tant d'inconvénients à ne pas le faire... Il boit.

Cyprienne. Alors, quoi?

Des Prunelles. Mon Dieu, il faut être raisonnable, chère petite... J'en parle bien à mon aise, n'est-ce pas: nous divorçons!... Il n'y a plus ici ni mari, ni femme... Mais deux bons amis, deux garçons, qui jasent au cabaret, les coudes sur la table... (Ils boivent tous deux.) Eh bien, n'attends pas de ce pauvre Adhémar ce qu'il ne peut pas t'offrir!... La passion!... l'ivresse!... des folies, tout ça!... Contente-toi de ce qu'il peut te donner, et s'il le donne régulièrement, convenablement, sois heureuse. Le bonheur n'est pas dans les excès! va!... un bon ordinaire, une bonne moyenne, voilà le bonheur.

Cyprienne. Si elle est bonne!... bonne!

Des Prunelles, sonnant. Mon Dieu, elle l'est toujours avec un peu de concessions mutuelles... (Rentrent par le fond Joseph et les deux garçons.) Ainsi, tiens, en Suisse, il y avait autrefois une coutume bien spirituelle!... Je ne sais pas si elle existe encore!... (A Joseph.) Mettez là, je découperai. (Les deux garçons sortent et Joseph va à la table du fond assaisonner la salade. Des Prunelles découpant le perdreau.) Quand deux époux voulaient divorcer, on les enfermait dans une chambre pendant huit jours, avec une table, une assiette, une chaise et un lit! Et on leur passait à manger par un vasistas!

Cyprienne, riant. Ah!

Joseph, descendant à Des Prunelles et lui présentant un flacon de poivre rouge. Monsieur désire-t-il?

Des Prunelles. Parbleu!... (Joseph retourne assaisonner la salade.) Au bout de huit jours on arrivait: toc! toc!... Il frappe sur la table avec son couteau.

Joseph, se retournant vivement. Monsieur?

Des Prunelles. Non!... pas vous!... (Reprenant.) „Eh! là-dedans, où en sommes-nous?... Et ce divorce?"

Cyprienne. Profond silence! — Ils s'étaient dévorés!

Des Prunelles. Eh bien! pas du tout! Trois fois sur cinq, ils ne voulaient plus divorcer! (Joseph apporte le saladier sur la table et veut s'en aller. Des Prunelles le retient.) Attendez!... (Il goûte la salade.) Bon!... Allez!... Joseph pose le saladier et sort.

Cyprienne, riant. Alors, tu crois que si on nous enfermait?...

Des Prunelles, la servant. Oh! je ne parle pas pour nous. Nous sommes des gens raisonnables, nous. Nous savons ce que nous faisons. C'est pour dire!...

Cyprienne, gaiement. On ne serait pas trop mal ici!

Des Prunelles. Non! comme ordinaire... C'est très bon ce que je mange là!

Cyprienne. Oui, mais poivré!

Des Prunelles. Ton verre!... (Il lui verse et se verse du chambertin.) Et puis, pendant ces huit jours-là, au moins, nous pourrions faire connaissance!...

Cyprienne, riant. Comment, connaissance?

Des Prunelles. Oui!

Cyprienne, éclatant de rire. Oh! que tu es bête!... Voyons, nous sommes mariés depuis deux ans!...

Des Prunelles. Et vingt-deux jours!... 26 octobre! Ils lèvent leurs verres et boivent.

Cyprienne. Et nous ne nous connaissons pas?

Des Prunelles. Oh! pas du tout!

Cyprienne. Ah!

Des Prunelles, la servant. Voyons, avoue que tu ne m'as jamais vu de si bonne humeur?

Cyprienne. C'est vrai!

Des Prunelles. Tu vois donc bien: — Tu ne me connais pas! — Et comment me connaîtrais-tu?... En deux ans, nous n'avons pas vécu dans l'intimité plus de quinze jours!

Cyprienne, se récriant en riant. Ah! par exemple!

Des Prunelles, sonnant. Je te le prouverai quand tu voudras. (Il sonne.) Parions-nous?... (A Joseph qui entre.) Garçon, vous avez un crayon?

Joseph. Oui, Monsieur.

Des Prunelles. Donnez! — Allez!

Des Prunelles. Nous liquidons. Faisons notre inventaire. (Écrivant des chiffres sur le dos de la carte.) Nous disons: deux ans et vingt-deux jours de mariage, c'est-à-dire 730 plus 22, total 752 jours, ce qui nous donne, en fait d'heures... Je te fais la bonne mesure; je te compte la journée à douze heures.

Cyprienne. Seulement!

Des Prunelles. Soyons justes. Je ne te vois jamais le matin avant midi pour le déjeuner. Nous nous quittons entre onze heures et une heure du matin, n'est-ce pas?... Donc, en moyenne... toujours la moyenne, moi... de midi à minuit, c'est bien douze heures seulement à vivre ensemble.

Cyprienne. C'est vrai!

Des Prunelles. Or, 752 multiplié par 12 font... (Écrivant des chiffres tout en les additionnant entre ses dents très vite.) Deux, quatre, cinq, quatorze... Neuf mille vingt-quatre heures de mariage.

Cyprienne, éclatant de rire. Et nous n'avons pas eu le temps de nous connaître... en neuf mille? Elle se lève, et son verre à la main, va se chauffer les pieds.

Des Prunelles. Oh! mais attends!... Ceci établi, dans une journée de douze heures, combien d'heures sommes-nous ensemble? seuls, en tête-à-tête?

Cyprienne. Par jour, cinq, six heures?

Des Prunelles. Jamais de la vie! Je ne compte pas les repas: il y a les domestiques! — Mettons une heure; et je suis large!

Cyprienne. Bon! une heure par jour!

Des Prunelles, tout en buvant de temps en temps et commençant s'animer. Maintenant, déduisons les jours où nous recevons, ce qui ne peut plus s'appeler être ensemble; les dîners, les spectacles, les visites, les voyages, et cætera... Tu m'accorderas bien pour tout ça une réduction de plus de moitié?

Cyprienne. Va pour les trois quarts!

Des Prunelles. Reste donc un quart d'heure en moyenne; c'est-à-dire sur neuf mille vingt-quatre heures de mariage, cent quatre-vingt-huit d'intimité!

Cyprienne, surprise. Ah!

Des Prunelles. Les chiffres! — Et encore un bon tiers a été employé à nous chamailler, et l'autre à nous tourner les dos!

Cyprienne, s'appuyant sur son épaule. Oui, mais ça, c'est de l'intimité!...

Des Prunelles. Aussi je le compte! Divisons par douze: quinze

et une fraction. — Donc, conclusion: En deux ans de mariage, nous avons eu quinze jours et quatre heures d'intimité! — Je me suis trompé de quatre heures!...

Cyprienne, éclatant de rire. Ah! non, ce n'est pas possible!

Des Prunelles. Les chiffres!

Cyprienne. Ah! ah! ah!

Zum Schluss erfolgt, dank dem abermaligen albernen Eintritt Adhémars, die endgiltige Versöhnung.

Kapitel IV.

Édouard Pailleron. — Halévy und Meilhac. Émile Zola.

I.

Der Verfasser des „*Monde où l'on s'ennuie*“ unterscheidet sich von den zwei noch thätigen Koryphäen unter den Dramatikern der Hauptstadt Frankreichs durch vorsichtige und langsame Produktion. Während Dumas und namentlich Sardou fast Jahr für Jahr die Pariser Bühnen mit neuen Dramen und Lustspielen, die gefeierten Schauspielerinnen mit neuen Bravourrollen versorgen, schien Pailleron nach dem grossen Wurf des Jahres 1881 und seit seiner Aufnahme in den Schoss der ehrwürdigen Académie (17. Januar 1884) seine Thätigkeit eingestellt zu haben, bis im Spätjahr 1887 die Pariser Blätter urbi et orbi kundthaten, der Schwiegersohn des Herrn Buloz, des verstorbenen Direktors der *Revue des deux Mondes*, arbeite an einem neuen, für das Théâtre-Français bestimmten Drama „*La Souris*“. War auch der Erfolg dieses Lustspiels kein so durchschlagender als bei „*Le Monde où l'on s'ennuie*“, Pailleron hat dadurch sich aufs neue als Meister der geistreichen Causerie bewährt. Er wird gerade hiefür typisch bleiben, während in allen seinen Stücken — „*L'âge ingrat*“ allein ausgenommen — die Handlung unzulänglich ist und nur durch den prickelnden Dialog einigermassen aufrecht erhalten wird. In der Académie sitzt er mit Fug und Recht als Vertreter des französischen Esprit.

Edouard Pailleron ist von Eltern Lyoner Abkunft in Paris am 17. September 1834 geboren. Schon als Sekundaner hatte er dichterische Anwandlungen und verübte selbstredend zunächst ein Drama. In den Arbeitsstunden verschanzte sich der fünfzehnjährige Poet hinter dickleibigen Lexicis und entwarf in vier Tagen sein Erstlings-

opus. Mit Hilfe eines versegewandten Mitschülers wurde das Drama „*Inès ou le Brasero*“ umgearbeitet und während einer erheuchelten Krankheit in tönende Alexandriner umgegossen. Der tragische Schluss machte auf die Mitschüler den erwünschten Eindruck: ein minnesiecher Hirtenjüngling dringt verkleidet ins Escorial und in die Gemächer der fürstlichen Geliebten, wo beide nach einem leidenschaftlichen und herzerschütternden Auftritt durch den Kohlendunst aus dem Brasero sich den Tod geben. Paillerons Mitarbeiter hätte zwar Gift und Dolch vorgezogen; er musste aber das Hochpoetische des Todes durch Kohlendunst erkennen, und so starben der Hirt und Prinzess Ines durch den Brasero.

Was sollten nun die Jünger in Apoll mit ihrem neugebackenen Meisterwerk? Ohne mächtige Fürsprache oder Empfehlung war keine Möglichkeit, ihm die gebührende Verbreitung zu geben. Flugs wandte man sich daher an den Zeus des französischen Parnasses, an den illustren Verbannten in Guernesey, dessen sträfliche Milde gegen junge Talente sprichwörtlich war. Denn alle angehenden Dichter der fünfziger und sechziger Jahre haben wohl ihre ersten Verse an Victor Hugo geschickt, und alle sind durch eine wohlwollende, aber nichtssagende Antwort beglückt worden. So bekamen unsere Gymnasisten umgehend den Bescheid*): „Sie sind die Zukunft, ich bin die Vergangenheit. Sie kommen an, ich gehe ab. Sie treten ans Licht, ich in den Schatten! — Victor Hugo.“ Vom Drama keine Silbe, aber daran dachte man im Entzücken über das kostbare Autograph nicht.

Nach beendeten Gymnasialstudien schwankte Pailleron in der Berufswahl. Zuerst wollte er sich der Marine widmen und bestand die Aufnahmsprüfung in die École Navale. Bald wandte er sich aber der Rechtswissenschaft und nebenbei dem Rudersport zu. Vor Beendigung der juristischen Studien trat er als Gehilfe (*clerc*) mit dreissig Franken Gehalt bei einem Notar ein, bestand alsdann Staats- und Doktorexamen und wurde in Paris Rechtsanwalt. Der ledernen

*) Anatole France in den Ann. polit. et littér., 27. November 1887. — Seinerzeit erhielt auch Maxime Ducamp nach Einsendung unreifer Verse eine ähnliche Antwort, die er mit Stolz und Rührung in seinen *Souvenirs littéraires* (I. pag. 154) verzeichnet.

Praxis überdrüssig, trat der junge Advokat nach kurzer Thätigkeit in ein Kavallerieregiment. Auch hier hielt er es nicht lange aus. Nach zweijähriger Dienstzeit als Dragoner in Beauvais stellte er einen Ersatzmann und erkaufte sich mit Mühe die Freiheit und das dichterische otium.

Die wiedergewonnene Freiheit benutzte Pailleron zu Reisen. Kaum in Paris und Fontainebleau angekommen, ergriff er den Wanderstab und durchstreifte mit einem befreundeten jungen Maler Algier, Italien und Südfrankreich. Während dieser Wanderjahre sammelte er reiches Beobachtungsmaterial und erwarb sich die nötige geistige Reife.

Bereits in der Studentenzeit hatte Pailleron als Satiriker sich versucht und in Tagesblättern für seine den Bierzeitungsbeiträgen deutscher Studenten nicht unähnlichen Produktionen Abnahme gefunden. Ein Fragment seiner „*Plombéide*“ legt er im dritten Akt des „*Monde où l'on s'ennuie*“ (Szene 3) dem burschikosen Unterpräfekten in den Mund. Selten dürfte das Grauen des Zahnschmerzes mit komischerem Pathos besungen worden sein:

Muse, s'il est un mal parmi les maux divers
Que le ciel en courroux épand sur l'Univers,
Dont le plus justement le bon goût s'effarouche,
C'est celui dont le siège est placé dans la bouche!
Pour l'être infortuné que tient ce mal affreux,
Les plus doux passe-temps deviennent douloureux:
Impossible qu'il mange, imprudent qu'il sourie!
Pour lui tout est danger — j'ai nommé la carie!
Ah! qu'arracher sa dent semble alors plein d'appas:
Malheureux! guéris-la, mais ne l'arrache pas!
Oh! n'arrachez jamais même une dent qui tombe!
Qui sait si quelque jour l'homme adroit qui la plombe
N'aura pas conservé, soit en haut soit en bas,
Cet attrait au sourire et cette aide au repas!*)

Die persönliche Bekanntschaft mit dem Chansonnier Pierre Dupont**) übte auf Paillerons dichterisches Empfinden einen ent-

*) Ursprünglicher Text nach Jules Claretie (Annales politiques et littér. 5. Jahrg. Nr. 212, Seite 35).

**) P. Dupont, † 1870, war Verfasser zahlreicher politisch-satirischer Lieder, u. a. auch der vielberufenen Arbeitermarseillaise, hat aber auch rührend einfache volkstümliche Lieder gedichtet, z. B. *les Bœufs*.

scheidenden Einfluss aus. Er begann mit der Satire und gab fast gleichzeitig (1860) ein gereimtes Lustspiel „*le Parasite*“, sowie die leidenschaftlich pessimistische Gedichtsammlung „*les Parasites*“ heraus. Hier schwang Pailleron die satirische Geissel gegen jene Korruption, welche unter dem zweiten Kaiserreich an Frankreichs Mark zehrte und deren Folgen in der heutigen politischen und sozialen Zerfahrenheit schmerzlich fühlbar sind. Die gutgallische Fröhlichkeit ist dahin, klagt der Dichter, die alte französische Gesellschaft des 17. und 18. Jahrhunderts ist in den Stürmen der Revolution, in der Hetzjagd nach Geld und Gut zu Grunde gegangen. Der alten Rinde fehlt der nährende Saft. Der Anblick der hauptstädtischen Pracht und des übergoldeten Elends der Demimonde wirkt entsittlichend auf die tugendhaften Töchter des Volkes. Daher die Sehnsucht nach den fröhlichen Zeiten des echt französischen Wesens:

Levier qui pour appui prenais le ridicule;
Démon du vieux Régnier et du vieux Rabelais;
Bon sens qui ne voudrais, en ta fine ironie,
Qu'un peu de gravité pour être du génie;
Esprit qu'on nomme *esprit français*,

Qu'es-tu donc devenu? C'est en vain qu'en ma course
Je vais du bal au club et du club à la Bourse;
Verve des vieux Gaulois, gaîté de nos aïeux,
Où te caches-tu donc, ô ma pauvre endormie!
Je te cherche partout, même à l'Académie,
Et ne te trouve en aucuns lieux.

. . . . . .
. . . . . .
Aussi, convenons-en sans orgueil et sans fard,
Le Français d'aujourd'hui n'est qu'un Gaulois bâtard;
Hélas! la sève manque à cette vieille écorce!
Si donc, comme on l'a dit, la gaité c'est la force,
Et si l'esprit d'un peuple en prouve la santé,
Jamais notre pays ne s'est plus mal porté!

(Asmodée.)

Diese Grundstimmung war nicht geeignet, den jungen Dichter für Stoffe aus der Gegenwart zu begeistern. Wie Ponsard und Augier richtete er seine Blicke zunächst nach dem griechischen

Altertum und vollendete zu Cannes sein Erstlingsstück „*le Parasite*“, welches durch Vermittelung seines Freundes Amédée Rolland am Odéon angenommen wurde (September 1860). Eine Sklavin liebt denselben Mann, Phädros, wie ihre Herrin und bedient sich des um seines Magens Befriedigung stets besorgten Parasiten zur Erreichung ihres Zweckes. Gegen Versprechen einer feinen Bewirtung und eines entsprechenden Lohnes an Naturalien muss dieser die Rolle des verschollenen Gatten der Herrin spielen und als lebendes Ehehindernis auftreten. Doch wird durch Phädros die List aufgedeckt, und die beiden Mitschuldigen müssen einander heiraten. Die anmutige Sprache und die glatten Verse — bis 1868 schrieb Pailleron alle seine Stücke in Versen — verhalfen dem an sich unbedeutenden Stück zu einem ungewöhnlichen Erfolg am Odéontheater. „*Le Parasite*“ war achtzigmal aufgeführt worden, bis es einem hohen kaiserlichen Senat einfiel, dasselbe als sittengefährlich (*immoral*) zu bezeichnen.

Vom antiken Griechenland geht Pailleron zum galanten 18. Jahrhundert über. Unter den in diese Periode fallenden allerliebsten kleineren Lustspielen im Geschmack Marivaux', die später in dem Bändchen „*Théâtre chez Madame*“ gesammelt wurden, ragt die harmlos realistische Saynette „*Le Chevalier Trumeau*“ wegen Wiedererweckung des Typus der Hausmagd aus Molières Zeit hervor. „*Le Narcotique*“ ist schon stärker gepfeffert, die übrigen Stücke meist noch stärker.

Auch die Gegenwart fehlt nicht gänzlich in dieser Entwicklungszeit des liebenswürdigen Dichters. „*Le Mur Mitoyen*“ und der im Théâtre-Français aufgeführte Schwank „*Le dernier Quartier*“, eine feine und geistvolle Schilderung des letzten Viertels eines Honigmonds, sind noch heute sehenswert. Alle bisher genannten Stücke, sowie „*Le second Mouvement*“ (1865 am Odéon aufgeführt) halten noch an der gebundenen Rede fest. Erst der Einakter „*Le Monde où l'on s'amuse*“ (1868 am Gymnasetheater) macht sich von der Fessel des Versmasses frei.

In „*Les faux Ménages*“ (1869) nimmt Pailleron notgedrungen Rhythmus und Reim wieder auf: das glänzende poetische Gewand ist eben trefflich geeignet, die Blösse der Handlung und Anspruchslosigkeit der Intrigue zu verdecken. Durch Anwendung einer von einem gelehrten Chemiker erfundenen Färbemethode ist ein Tuch-

fabrikant zu raschem Reichtum gelangt. Nach dem Tod des unpraktischen Erfinders nimmt er dessen mittellose einzige Tochter in sein Haus, wo sie wie ein Mitglied der Familie gehalten wird. Die Waise darf von den Verhältnissen ihres Vaters, also von ihrer Armut nichts erfahren: man lässt sie bei dem Glauben, ihr Vater habe ein kleines Vermögen hinterlassen. Diese erste Regung des Mitleids und der Dankbarkeit macht bald dem Überdruss und Egoismus, dem „*second mouvement*" Platz. Nur der Sohn des Hauses und die biderbe Magd — wieder der Molièresche Typus wie im „*Chevalier Trumeau*" — halten an der ursprünglichen Gesinnung fest. Entrüstet wirft der junge Mann der selbstsüchtigen Stiefmutter vor:

„Ah! n'ayons pas besoin des autres trop longtemps!
Plume, quand on la lève, et plomb, quand on la porte,
Une bonne action demande une âme forte.
Aussi bien amitié, reconnaissance, amour,
Ce sont des fleurs du bien qui ne durent qu'un jour,
Et de trop lourds fardeaux pour cette race humaine
Que l'égoïsme essouffle et la vanité mène.
Comment garderait-on les divines liqueurs
Dans ces vases fêlés qu'on appelle nos cœurs?"

Schliesslich nimmt das Stück einen befriedigenden und rührenden Ausgang, wie das Publikum wünscht.

Das Gebiet der Karikatur betritt Pailleron mit seinem ersten Prosastück „*Le Monde où l'on s'amuse*" (1868), einem etwas chargierten, lebendigen Bild des gesellschaftlichen Treibens der sogenannten Gesellschaft, — nicht etwa der Künstler- und Demimondekreise, wie man nach dem Titel erwarten könnte. Dem vertrauensseligen Baron, *qui a la bosse de l'amitié*, ist Paul de Bussac als Hausfreund und Ratgeber unentbehrlich geworden. Als diesem das Verhältnis zur Dame des Hauses allgemach drückend wird, ruft er einen Onkel aus der Provinz herbei, der unbewusst ihn loseisen soll und führt ihn an einem grossen Empfangsabend bei Barons ein. Diese Salonszene war die great attraction des Einakters wegen der reichen Schaustellung weiblicher Schönheiten und geschmackvoller Toiletten sowohl, als wegen des schlagfertigen Dialogs. Die glänzende Gesellschaft findet der Onkel sehr gemischt; die alte französische Höflichkeit vermisst er und erkennt sofort das Unwahre und

Gemachte dieses ganzen Gewühls, in welchem jeder und jede nur darauf bedacht ist, sich zu amüsieren und Intriguen zu spinnen.

Dies wird ihm völlig klar während seiner Erzählung vom Liebesverhältnis eines anwesend sein sollenden jungen Mannes zu einer reizenden Frau der Gesellschaft: fast alle Damen, die Baronin voran, verraten ihre Erregung durch nervöse Bewegungen mit dem Fächer. (Das ist die vielzitierte Fächerszene.) Nach einigen vorzüglich erfundenen Missverständnissen gelingt die gütliche Lösung ohne Mühe. Gleichzeitig fragt die Baronin, indem sie Paul das bedeutsame Armband zurückgiebt, wann seine Heirat stattfinde. Gaston de Véret wird Nachfolger Pauls als juristischer Ratgeber des Barons.

In „*Les faux Ménages*“ (1869) nimmt Pailleron die gereimte Form wieder auf, um die auch von Dumas und Sardou behandelte Frage zu plädieren, ob eine Gefallene durch echte, wahre Liebe rehabilitiert und in eine gute Familie aufgenommen werden kann. Das vieraktige Stück reisst den Zuschauer mächtig fort und versetzt ihn in mannigfaltige Stimmungen. Der edle Wetteifer zwischen den beiden Nebenbuhlerinnen zählt zu den erhebendsten Momenten in Paillerons Theater, während in der naturgetreuen Schilderung jener Gesellschaft, in welcher die Männer nur ihre Vornamen und die Damen nur den ihrer „Männer“ tragen, der Meister der bittern Ironie und der Karikatur sich aufs neue dokumentiert. Der Ausgang von „Les faux Ménages“ ist unbefriedigend, weil trotz aller Reue und Selbstaufopferung die von der Gesellschaft Ausgestossene wie in Sardous „Odette“ untergeht.

Logisch stimmt dieser Schluss vortrefflich zu den Klagen, die kurz zuvor (1868) in Paillerons zweiter Gedichtsammlung „*Amours et Haines*“ gegen die Härte der Gesetzgebung und die Entartung der Gesellschaft ertönten. Nicht die Natur, meinte der Dichter im Gegensatz zu den Pessimisten, sondern unsere pharisäische Gesellschaftsordnung verschuldet den Schiffbruch so mancher Existenzen. Trotz allem Realismus sind auch stimmungsvolle Bilder dem Lyriker Pailleron nicht fremd. Es genügt der Hinweis auf Gedichte wie „*Ma tante Zéphyrine*“ und „*La Falaise*“, eine der duftigsten Blüten moderner Liebeslyrik.

Der Völkerkrieg 1870—71 erweckte auch in des Dichters Seele einen beredten Nachklang: zwei im Théâtre-Français vorgetragene

Gedichte „*le Départ*“ zu Beginn und „*Prière pour la France*“ am Schlusse der Belagerung von Paris zeugen von edler Vaterlandsliebe.

Nach 1871 schien es, als sei auf des Dichters Verve ein vernichtender Reif gefallen. Eine Verirrung ins Gebiet der bürgerlichen Tragödie („*Hélène*“, 1872) fiel unglücklich aus. Der erste Akt erregte übertrieben hohe Erwartungen, welche die folgenden nicht erfüllten, so dass die Zuschauer der weiteren Entwicklung nicht mehr zu folgen vermochten. Nur die tadellosen Verse retteten „*Hélène*“ vor dem platten Durchfall. *M. Pailleron a couché sur ses positions*, konnte ein Kritiker schreiben.

Hierauf kehrte Pailleron zum bewährten Einakter zurück. Im gleichen Jahr mit „Hélène“ kam „*L'autre Motif*“ auf die Bühne, im Jahr 1875 „*Petite Pluie*“ und „*l'Étincelle*“, von denen das letztere auf dem Théâtre-Francais immer noch wohlverdienten Erfolg erzielt. „*Petite Pluie*“ enthält eine romantische Entführungsgeschichte. Nur dem Namen des berühmt gewordenen Verfassers ist es zu verdanken, dass im letzten Sommer dieses seichte, aber angenehme Marivaudage vom Théâtre-Français wieder aufgeführt und auch in den „Annales politiques et littéraires“ vom 3. bis 31. Juli 1887 in extenso wieder abgedruckt wurde. Ein flüchtiges Pärchen muss im elenden Schmugglerwirtshaus eines Alpendorfs sich aufhalten, weil dem Wagen ein Unfall zustiess. Während des bangen Wartens werden die beiden erst durch die Gendarmerie — die aber nur Haussuchung beim Schmugglerwirt abzuhalten beabsichtigt, — dann durch die Ankunft von Mme Castelli aufgeschreckt, in deren Haus der Fluchtplan gereift war und die den Flüchtlingen nachsetzte. Da der Seladon sich während der Gefahr nicht übermässig mannhaft benimmt, so bedarf es keiner allzudringenden Vorstellungen mehr, um Jeanne von ihrem Vorhaben abzubringen. Eine überaus komische und wirksam auf die Lösung vorbereitende Situation bietet die Szene, in welcher Louis und Jeanne, auf das schlimmste gefasst, während der Haussuchung im unteren Stock ihre Briefe vernichten: damit sind die Schuldbeweise aus der Welt geschafft. Sobald die Sachlage sich klärt, ist der Liebhaber mit Lächerlichkeit bedeckt und der Roman zu Ende.

Überhaupt vertreten in den meisten Lustspielen des galanten

Dichters die Frauen die Rolle des gesunden Menschenverstands. Was die Baronin Castelli in „*Petite Pluie*“ leistet, muss in „*L'âge ingrat*“ Mme de Sauves — nomen, omen! — übernehmen, im „*Monde où l'on s'ennuie*“ die muntere alte Herzogin de Réville, in „*l'Étincelle*“ die liebliche Antoinette und so fort. Der letztgenannte Einakter ist der inhaltreichste und der am meisten zum Nachdenken anregende. Aus dem „Funken“ könnte ein mächtiger Brand, eine Gefühlsexplosion sich entzünden, wenn nicht der glückliche Humor des Dichters ihn in ein Raketenfeuer ausgehen liesse.

Ähnlich verhält es sich mit „*L'âge ingrat.*“ Man denke bei *âge ingrat* nicht etwa an Flegeljahre oder Backfischalter, wie es der französische Sprachgebrauch sonst fordert, — „*cette époque indécise, ce moment de transition, où l'enfant n'a déjà plus sa grâce, où l'adolescent n'a pas son charme encore.*“ Mit dieser Bezeichnung meint Pailleron vielmehr das reifere Mannesalter, weil nach dem vierten Dezennium des Lebens die Männer auf Liebesfreuden, wenigstens auf verbotene, verzichten sollten, ein Gedanke, der über seinem neuesten Lustspiel „*la Souris*“ schwebt. „*L'âge ingrat*“ hat vor allen anderen Stücken Paillerons den unschätzbaren Vorzug, dass die Personen nicht blos geistvoll plaudern, sondern auch leben und handeln. In der Lebhaftigkeit und Klarheit der Handlung überragt dies Stück wohl alle vorhergehenden und folgenden. Die Fäden kreuzen sich, ohne sich zu verwirren; die einzelnen Episoden ordnen sich zwanglos dem Ganzen unter, so im zweiten Akt die bekannte Schilderung des Treibens der fremden Zugvögel in Paris, des internationalen *Monde où l'on s'amuse.* Die Gräfin Julia spricht mit rücksichtsloser Offenheit aus, was die Fremdenwelt in Paris sucht und wie wenig sie sich um die öffentliche Meinung kümmert: „*Nous autres étrangers, nous venons en France pour nous amuser. ... Mais quant à l'opinion des Français, cela nous est égal, voyez! Nous nous en passons très bien.*“ —

II.

Auf den Gipfel der Berühmtheit gelangte der fruchtbare Dichter erst anfangs 1881 durch sein bestes Lustspiel „*Le Monde où l'on s'ennuie*“, welches mit Sardous „*Divorçons*“ sich in den Erfolg des Theaterjahres 1880—81 teilte. Hier bietet Pailleron eine meister-

hafte Verspottung jener Salons, in denen intrigante Frauen in Ästhetik, Politik, Litteratur und Schopenhauerei machen, in denen die hochgeborenen und hohlköpfigen Streber ihre ersten Lorbeeren zu ernten pflegen, also eine zeitgemässe Bearbeitung des Stoffes von Molières „*Femmes savantes*". Vor den geladenen Gästen der gelehrten Gräfin de Céran trägt ein vom Ruhme des väterlichen Namens zehrender adeliger Orientalist — der eine Reihe Ämter und Titel besitzt und noch mehr erstrebt, — seine neueste Abhandlung über Sanskritsagen vor; ein verkannter Poet deklamiert hierauf seine Tragödie „Philippe-Auguste", dann kommt Bellac an die Reihe, der unwiderstehliche Bellac, das Schosskind der vornehmen Damenwelt (*la haute femellerie*), mit einem zuckersüssen Vortrag über platonische Liebe. In den Zwischenpausen erholen sich die Gäste durch theoretische Betrachtungen über die nächste Abstimmung der Kammer oder des Senats. Man wird stellenweise an Scribes „*Camaraderie*" erinnert.

Am schlimmsten sind diesmal die Frauen weggekommen. Alle sind mehr oder minder überspannt und in Bellac vernarrt. Kühl ragt unter den lebhaften Französinnen die bebrillte und klassisch gebildete Engländerin Lucy, Tochter eines reichen Lords, die im Hause Céran als Gast weilt und nach den Wünschen der ehrgeizigen Mutter für Roger eine passende Gattin wäre. Einstweilen weilt der einzige Spross des Grafenhauses im Orient, um durch eine Forschungsreise und eine Abhandlung über antike *Tumuli* seine wissenschaftliche Zukunft zu sichern. Die alte Herzogin widersetzt sich diesem Plan nach Kräften. Sie will dem ernsten jungen Mann die Augen öffnen; wenn er diese kalte Tochter Albions küssen würde, müsste ihm ja „die Nase erfrieren." Ihr Liebling Suzanne, ein siebzehnjähriger Wildfang, die illegitime Tochter eines verstorbenen Neffen, der das Kind wild aufwachsen liess und mittellos starb, — das wäre eine geeignetere Genossin für den Bücherwurm Roger, obwohl, vielleicht auch weil er ihr Vormund ist. Aber Suzanne ist der pedantischen Tante Céran ein Dorn im Auge. Sie ist zweimal aus dem Klosterpensionat entlaufen und das drittemal fortgejagt worden! So oft sich Suschen während des Unterrichts langweilte und in die frische Luft hinaussehnte, pflegte sie laut zu rufen: „Ah! ce Voltaire, quel génie!" und wurde hinausgewiesen; sie wiederholte dieses Manöver,

bis eines Tages die Mutter Oberin während des bewundernden Ausrufs in die Klasse trat und das unbändige Mädchen aus der Anstalt entliess. Jetzt sitzt das Vöglein in einem Hause gefangen, deren Herrin lateinische Sentenzen zitiert und auf die Revue politique, Revue diplomatique, Revue archéologique, Revue Coloniale, Revue matérialiste, Revue des Cours, das Journal des Savants u. dgl. abonniert ist. Unter dem Schutz der frei denkenden und frei redenden Herzogin de Réville — „*un peu hurluberlu et forte en... propos,**) *mais excellente, avec du bon sens*“ ist diese sympathische Matrone — darf Suzanne auf die gesetztere und gebildetere Lucy Watson eifersüchtig sein. Sie liebt unbewusst ihren jugendlichen Vormund, ebenso wie dieser sein grossgewordenes Mündel liebt.

So hat Pailleron *le monde où l'on s'ennuie* geschildert, die langweilige Gesellschaft. Freilich giebt es darunter auch Leute, welche sich keineswegs langweilen, wie im „*Monde où l'on s'amuse*“ einzelne Personen sich nicht im mindesten amüsieren. Zu den ersteren sind die zwei nicht zur Familie gehörigen Vertreter des *esprit gaulois* zu zählen, der junge, diplomatisch berechnende Unterpräfekt Raymond und sein schelmisches Weibchen Jeanne. Raymond hat sich mit Heldenmut in diese steifleinene Gesellschaft begeben, um einstmals durch den Einfluss der Dame des Hauses Präfekt zu werden. Er weiss recht wohl, dass in Frankreich nur vermittelst der Protektionen auf Beförderung im Dienst zu rechnen ist. Zur Erleichterung seines Herzens wird R. mit seiner jungen Frau in freien Stunden über die gravitätischen Drahtpuppen nach Herzenslust spotten. Vorerst muss aber die künftige Frau Präfektin in ihre Rolle eingeweiht und mit der Umgebung bekannt gemacht werden, was folgendermassen geschieht:

Jeanne. Miséricorde! Qu'est-ce que ce monde-là?

Paul. Ce monde-là, mon enfant, c'est un hôtel de Rambouillet en 1881: un monde où l'on cause et où l'on pose, où le pédantisme tient lieu de science, la sentimentalité de sentiment et la préciosité de délicatesse; où l'on ne dit jamais ce que l'on pense, et où l'on ne pense jamais ce que l'on dit; où l'assiduité est une politique, l'amitié un calcul,

---

*) *Forte en... gueule* heisst es weniger dezent in dem bekannten Couplet aus Mamsell Angot!

et la galanterie même un moyen; le monde où l'on avale sa canne dans l'antichambre et sa langue dans le salon, le monde sérieux, enfin!

Jeanne. Mais *c'est le monde où l'on s'ennuie*, cela.

Paul. Précisément!

Jeanne. Mais, si l'on s'y ennuie. quelle influence peut-il avoir?

Paul. Quelle influence!.. candeur! candeur! quelle influence, l'ennui, chez nous? mais énorme!... mais considérable! Le Français, vois-tu, a pour l'ennui une horreur poussée jusqu'à la vénération. Pour lui, l'ennui est un dieu terrible qui a pour culte la tenue. Il ne comprend le sérieux que sous cette forme. Je ne dis pas qu'il pratique, par exemple, mais il n'en croit que plus fermement, aimant mieux croire... que d'y aller voir. Oui, ce peuple gai, au fond, se méprise de l'être; il a perdu sa foi dans le bon sens de son vieux rire; ce peuple sceptique et bavard croit aux silencieux, ce peuple expansif et aimable s'en laisse imposer par la morgue pédante et la nullité prétentieuse des pontifes de la cravate blanche: en politique, comme en science, comme en art, comme en littérature, comme en tout! Il les raille, il les hait, il les fuit comme peste, mais ils ont seuls son admiration secrète et sa confiance absolue! Quelle influence, l'ennui? Ah! ma chère enfant! mais c'est-à-dire qu'il n'y a que deux sortes de gens au monde: ceux qui ne savent pas s'ennuyer et qui ne sont rien, et ceux qui savent s'ennuyer et qui sont tout ... après ceux qui savent ennuyer les autres! (I. 2.)

In derartigen Schilderungen und in den einzelnen Charakteren liegt der Hauptreiz des wirklich unterhaltenden Lustspiels. Die Handlung ist sehr einfach und wenig spannend. Miss Lucy hat ein Briefchen von Bellac verloren; Suzanne findet es und hält Roger für den Verfasser. Aus Ärger drängt sie sich jenem schöngeistigen Tartüffe förmlich auf und erweckt ahnungslos die in Roger schlummernde Liebe. Roger und die Herzogin bemächtigen sich durch List des anonymen Billets und glauben, Suzanne sei die Adressatin. Dazu kommt noch, dass Raymond und seine junge Frau in den Gängen schallende Küsse austauschen, welche auf Suzannes Rechnung geschrieben werden. Die Herzogin, Mme de Céran und Roger fassen in dem Zimmer Posto, durch welches der Weg aus dem Salon zum Treibhaus führt. Dort soll um zehn Uhr die Zusammenkunft stattfinden. Während einer dröhnenden Tirade des tragischen Dichters geht die Salonthüre behutsam auf und es erscheint die Sous-préfète. Allgemeine Enttäuschung. Dann entflieht Lucy dem interessanten Vortrag, schliesslich auch Suzanne. Endlich hat man die Schuldige.

Die Herzogin und die Mutter verstecken sich im Treibhaus, und — neue Enttäuschung: das auftretende Liebespaar besteht aus dem Unterpräfekt und seiner Frau, die in einem anderen Flügel des Hauses untergebracht ist und heimlich mit ihrem Mann kosen möchte. Während das lustige Pärchen mit ätzendem Witze die Gesellschaft, in der sie wider Willen weilen, durchhechelt, knarrt die Thüre und zwingt sie zur Flucht. Zweites Liebespaar: Lucy und Bellac. (Ihre Unterredung geben wir Seite 305 ff. wieder.) Inzwischen umschleichen Roger und Suzanne das Treibhaus in zwei entgegengesetzten Richtungen, beobachten sich eifersüchtig und treten durch zwei entgegengesetzte Thüren ein, von der alten Herzogin allein belauscht. Nach einem ergötzlichen quiproquo erkennen sich beide und schütten ihr Herz aus. Die gute Herzogin hat ihren Zweck erreicht, Suzanne darf als ihre Adoptivtochter, als Erbin ihres Namens und ihres Vermögens den Sohn der Gräfin de Céran heiraten. Bellac muss Miss Lucy heimführen, was auch nicht allzu bitter ist.

Weder diese flüchtige Skizze, noch die im Anhang abgedruckten charakteristischen Partien des „*Monde où l'on s'ennuie*“ vermögen ein Bild von dem jugendfrischen, witzsprudelnden Lustspiel zu geben. Die einzelnen Gestalten sind so lebendig und wahr gezeichnet, so haarscharf geprägt, dass man bei der ersten Aufführung bestimmte Persönlichkeiten aus der politischen und wissenschaftlichen Welt hat wiedererkennen wollen. Grosses Aufsehen erregte besonders die Geschicklichkeit, mit welcher Got, der Darsteller des von den Blaustrümpfen vergötterten Bellac, Mienenspiel und Bewegungen des Philosophen und Ästhetikers Caro (damals Mitglied der Académie, † 1886) zu kopieren verstand. Schliesslich erachtete es Pailleron für zweckmässig, zur Abstellung der endlosen Jagd nach „Schlüsseln“ zu den einzelnen Personen des Stücks in der Vorrede den Rückzug anzutreten. „Man ist stets geneigt“, sagt er daselbst, „in Charakterlustspielen Persönlichkeiten zu entdecken, wie man in medizinischen Werken an sich selbst alle möglichen Leiden entdeckt. La vérité est que je n'ai pas plus visé un individu qu'un salon; j'ai pris dans les salons et chez les individus les traits dont j'ai fait mes types, mais où voulait-on que je les prisse? Et ce sont si bien des types et si peu des portraits, qu'on a mis sur chacun d'eux jusqu'à

cinq noms différents. Entre mes prétendus modèles et leurs prétendues copies, d'ailleurs, il y a toute la distance qui sépare les gens honnêtes des intrigants, les délicats des précieux, ceux qui arrivent par leur talent, de ceux qui n'ont que le talent d'arriver." Gleichwohl glaubte jedermann so fest an die Carokarikatur, dass bei der Aufnahme Paillerons in die Académie am 17. Januar 1884 der Festredner C. Rousset nicht umhin konnte, dieses Skandälchens (*pointe de scandale*) leichthin Erwähnung zu thun, und die Boulevardblätter mit Rührung im Festbericht die Thatsache verzeichneten, dass Monsieur Caro auf der Treppe dem neuen Kollegen herzlich die Hand geschüttelt habe.

III.

Nach einem so glücklichen Treffer hat Pailleron, nunmehr einer der vierzig Unsterblichen, sechs Jahre auf seinen Lorbeeren ausgeruht. Erst im Herbst 1887 drang ins Publikum die Kunde von einem neuen Lustspiel, in welchem fünf Frauen und ein Mann vorkommen sollten, und welches den bedeutsamen Titel „*La Souris*" (Mäuschen) führte. „La Souris" ist ein siebenzehnjähriges, frisch aus dem Klosterpensionat heimgekehrtes Waisenkind Martha, welches ihrem geräuschlosen, schüchternen Trippeln jenen poetischen Beinamen zu verdanken hat. Niemand bekümmert sich recht um das bescheidene, verschlossene Wesen, am wenigsten ihre Stiefmutter: „*C'est la jeunesse qui s'ignore, écoute et attend.*" Marthas Stiefschwester Clotilde hatte sich mit einem polnischen Grafen Woïska verheirathet, der später wegen unheilbaren Säuferwahnsinns in eine Anstalt verbracht werden musste. Gräfin Woïska will sich nicht scheiden lassen und lebt in freiwilligem Witwentum auf dem Landsitze ihrer Mutter. Mit aller Macht ihrer nach Liebe dürstenden Seele klammert sie sich an die jugendliche Martha (La Souris), welche ihrerseits mit Innigkeit an der schwergeprüften älteren Schwester hängt.

Ein Gutsnachbar, der stattliche Marquis Max de Simiers ist häufiger Gast im Hause Moisand. Er ist aus Paris auf das Land geflüchtet, weil er mit seinem vierzigsten Jahre das Ende seiner Don-Juan-Laufbahn gekommen glaubt und die Frauen ihn nicht mehr „gefährlich" finden. In seiner melancholischen Herzensstimmung

schliesst er sich liebevoll an Gräfin Clotilde an, ohne dass es zwischen beiden zu einer bestimmten Erklärung kommt. Der vollendete Weltmann traut sich nicht mehr die Fähigkeit zu, in Frauenherzen Liebe zu erwecken. Um die Gefahr von sich abzuwenden, macht Clotilde den ehedem gefürchteten Liebhaber auf Marthas taufrischen Liebreiz aufmerksam; sie fühlt sich nicht ganz Herrin ihrer selbst und möchte dem Witwentum nicht entsagen. Max aber behandelt den unscheinbaren Backfisch ganz als Baby, neckt Martha, stichelt mit anzüglichen Reden und schenkt ihr sogar einmal bei einer Tombola eine Puppe.

Um Max das Selbstvertrauen in Herzensangelegenheiten wiederzugeben, führt ihm der Dramatiker zwei exzentrische Frauen zu, welche aus purer Langeweile und Eitelkeit ihre Netze nach ihm ausspannen. Jetzt stehen ihrer vier gegen einen, der das Schwabenalter, „*l'âge ingrat*" erreicht hat. Die eine Dame lebt von ihrem Manne getrennt und hat sich dem Morphium und der gezierten Koketterie völlig hingegeben. Durch ihr preziöses, schmachtendes Wesen sucht sie über Pepa, die üppige Tochter einer heissblütigen Spanierin und eines leichtfertig genialen Pariser Bildhauers den Sieg zu erringen. In den Ateliers aufgewachsen, hat diese Pepa ihre burschikosen, cynischen Redensarten und ein herausfordernd polterndes, unbesonnen ausgelassenes Gebaren angenommen, dessen Hautgoût einen feinfühlenden Mann abstossen muss. Jede der beiden Nebenbuhlerinnen schimpft in wenig salonfähiger Weise über die abwesende Andere und giebt in unzartester Weise intime Toilettengeheimnisse preis, — eine unglückliche Konzession Paillerons an den Naturalismus, da es weder bei Pepa noch bei Frau Hermine sich um eine wilde, sinnlose Leidenschaft handelt, sondern um eine Laune, *une toquade*, um einen Zweikampf der Koketterie.

Selbstverständlich musste die Hauptperson des ersten Aktes, Gräfin Clotilde, mittlerweile entfernt werden, um beiden Sirenen freies Spiel zu geben. Dafür hat ein Telegramm ihres Sachwalters gesorgt. Sie reist plötzlich nach Paris ab und wird — so vermutet der Zuschauer — als wirkliche Witwe zurückkehren. Erst beim Wiederauftritt des „Mäuschens" kommt mehr Leben und Rollen in die schleppende Handlung. Die unaufhörlichen Spöttereien des Marquis haben das junge Herz tief verwundet. Es bedarf nur eines

geringfügigen Anlasses, damit der verhaltene Schmerz hervorbricht. Max war so ganz anders, als er im Kloster seine jugendlichen Cousinen besuchte und seine stolze Erscheinung die kindliche Bewunderung aller Pensionärinnen erregte. Tief war der Eindruck, den er damals auf Marthas Gemüt machte: denn sie hatte ihre Mutter frühe verloren, und niemand war ihr gut gewesen in ihrer ganzen trostlosen Kindheit.

Der unerwartete Schmerzensausbruch hat Max verwirrt. In diesem Kinde hatte er eine solche Innigkeit des Gefühls nicht erwartet. Warum weint sie vor ihm? Warum schüttet sie vor ihm ihr Herz und ihre Seelenpein aus? Marthas Skizzenbuch giebt dem Zweifelnden den Schlüssel zum Rätsel. Sie hat ihren Marquis in allen möglichen Stellungen und Haltungen zu Fuss und zu Pferde gezeichnet. In dem Skizzenbuch liegt zum Überfluss der Brief einer Schulfreundin, welcher Martha ihr Herzensgeheimnis verraten. Max ist nun wieder zwanzig Jahre alt, die Sonne der ersten Jugendliebe geht ihm zum zweiten Male auf.

Die mannigfachen Empfindungen des überglücklichen Mannes hat der Dichter mit einer Meisterschaft analysiert, die an Tolstois reizende Novelle „*Katia*“ erinnert, wo der Vormund Alexiowitsch unmerklich in sein Mündel sich verliebt. Ein zweites Zusammentreffen mit dem Mäuschen, eine Unterredung voll idealer Anmut und keuschen Empfindens giebt Max volle Gewissheit. Clotildens plötzliche Wiederkunft verdoppelt das Interesse, die Handlung wird geradezu packend.

Im dritten Akt müssen sich Hermine und Pepa in zwei Parallelauftritten Max gegenüber erklären. Logisch notwendig ist dies, um Marthas Liebe zu begründen, da selbst jene blasierten Koketten dem immer noch Unwiderstehlichen zu Füssen fallen, sowie um dem Vierzigjährigen das Bewusstsein wiederzugeben, dass man ihn noch wahrhaftig lieben kann. Diese Erkenntnis erfüllt Max mit namenloser Freude. Er ist naiv genug, sich Clotilden anzuvertrauen. Seine egoistische Offenheit — vgl. „Fernande“ — schnürt der Ärmsten das Herz zusammen, denn sie ist aller Bande ledig aus Paris zurückgekehrt. Ihr Zartgefühl verbietet ihr, es jetzt dem Freund anzuvertrauen: dies könnte ihn an Verpflichtungen erinnern. Mutig besteht Clotilde den harten Kampf zwischen ihrer Liebe zu Martha und der mit

aller Heftigkeit erwachten Leidenschaft für Max de Simiers. Sie übernimmt sogar den Auftrag, die Kleine auf Max' Geständnis vorzubereiten. Ehe es aber zu diesem Akt der höchsten Selbstverleugnung kommt, tritt Max hinzu, um seine Sache persönlich zu vertreten. Beide bleiben allein, und — alle Einwände zerstieben vor dieser warmen Gefühlsmalerei. Der Zuschauer jubelt dem vierzigjährigen Bräutigam zu.

Ein ganz moderner Dramatiker, etwa Ibsen*), hätte wahrscheinlich in zwei weiteren Akten das unausbleibliche eheliche Unglück des Marquis geschildert. Hat doch Tolstoï in der vorerwähnten Novelle „Katia" dies nicht verabsäumt. Pailleron will aber uns die Illusion nicht völlig rauben; er liebt „die reizende Lüge des Lebens." Nach dem Demimonde- und Ehebruchsmotiv ist ein sittenreiner dramatischer Vorwurf willkommene Abwechselung. Darin und in der künstlerischen Durchführung des Dialogs liegt der einzige Wert von „La Souris", technisch steht das Stück nicht über „*le Monde où l'on s'ennuie*". In Deutschland ist das anziehende Lustspiel rasch eingedrungen: schon am 15. Februar 1888 wurde es in Hamburg gegeben. Seitdem hat „La Souris" auch in Budapesth allgemeinen Anklang gefunden.

Der Dramatiker Pailleron ist eine komplexe Natur. Mit idealem Schwung und Tiefe der Empfindung verbindet er fröhlichen Humor und harmlose Ironie. In der einen Szene rührt er zu Thränen, in der andern bombardiert er uns mit einem wahren Kartätschenfeuer von lustigen und witzigen Einfällen, ohne je seiner Würde etwas zu vergeben. Man vergisst in ihm nie den vornehmen Gentleman, den Insassen der mit künstlerischem Raffinement ausgestatteten Wohnung

*) Eine anschauliche Skizze von Ibsens dichterischer Persönlichkeit hat Leo Berg gegeben in der Broschüre: Henrik Ibsen und das Germanentum in der modernen Litteratur (Litt. Volkshefte No. 2), Berlin, R. Eckstein, 1887. — Dass die atavistische Lehre im Theater uns kalt lässt und nicht erschüttert, rührt sicherlich daher, dass die Frage der Entartung der Nachkommenschaft eine medizinische, aber noch keine soziale ist und daher als etwas Weithergeholtes empfunden wird. Der Ibsenkultus in hochgebildeten Kreisen ist eine natürliche Folge der Unzulänglichkeit des deutschen Dramas der Gegenwart.

am Quai d'Orsay, den fürstlichen Gastgeber, welcher allmontäglich bis zu 150 Gästen — nur Männer! — bewirtet und den Abend über unterhält. „Le visage", sagt Jules Claretie in einer begeisterten Kritik seines neuesten Dramas, „qu'on prétend réfléter les pensées intimes, indique chez Pailleron une exquise bienveillance, aimable jusque dans ses railleries. De taille moyenne, bien découplé, la figure encadrée d'une chevelure abondante et d'une barbe légèrement ondée, les yeux bons, le front découvert, la lèvre fine, l'auteur de la Souris semble un raffiné, un gentleman; il a cette distinction de manières qui dit sa société habituelle, qui révèle le poète des salons." Darum bleibt Pailleron in seiner sittlichen Entrüstung stets liebenswürdig und verbindlich; er betrauert nicht die Verkehrtheiten und Schwächen seiner Mitmenschen und zürnt nicht darob, er belächelt sie nur. Neben Molières Bild steht in seinem Salon — bezeichnend genug! — Heines Büste.

Wie der Mann, so der Stil: fein und geschniegelt, dabei ironisch und witzelnd wie die Unterhaltung im Salon des Quai d'Orsay. Es fehlt die Herbheit Augiers, die Vorliebe Dumas' für das derb Realistische. Die Charakteristik des Salonpilzes Bellac ist das schärfste, zu dem der Verfasser des „*Monde où l'on s'ennuie*" in der gereiften Periode sich verstiegen hat. Die Herzogin führt ihn mit folgenden Worten dem zurückkehrenden Roger vor: „Un champignon de cet hiver, le savant à la mode, un de ces abbés galants d'École Normale, courtisant les femmes, courtisé d'elles, et se poussant par ce moyen. La princesse Okolitch, qui en est folle, comme toutes nos vieilles, du reste, a imaginé de lui faire faire deux fois par semaine, dans son salon, un cours dont la littérature est le prétexte et le cailletage le but. Or, à force de voir toute la haute femellerie férue du génie de ce Vadius jeune, aimable et facond, il paraît que ta pupille a fait comme les autres, voilà!" (I. 10.)

Manche Stellen der Liebesduette im „*Monde où l'on s'ennuie*" und namentlich in „*La Souris*" könnten sich den duftigsten Blüten der subjektiven Lyrik an die Seite stellen. „Pendant que j'ouvrais ton esprit à la pensée, tu ouvrais mon âme à la tendresse", sagt Roger am Schluss des dritten Aktes zu seinem unbändigen Mündel. „Je t'apprenais à lire... tu m'apprenais à aimer. C'est sur tes petits doigts roses, c'est sur la soie d'or de tes cheveux d'enfant

que mon cœur ignorant à épelé ses premiers baisers... Tu y es entrée, toute petite, dans ce cœur où tu as grandi et que tu remplis maintenant tout entier, entends-tu? tout entier. (Silence). Eh bien! es-tu rassurée?" (III. 7.)

In seinen früheren Stücken führte Pailleron eine ganz andere Sprache. Die Zweideutigkeiten in „*Chevalier Trumeau*" und anderen Kleinigkeiten aus dem „*Théâtre chez Madame*" sind nicht die unwichtigsten Züge des sympathischen Gesamtbilds.

IV.

Im Winter 1887/88 wurde neben Pailleron der Namen eines Dichters genannt, der zu Anfang seiner Laufbahn sehr schlüpfrige Pfade wandelte, welcher aber mit dem Verfasser von „*La Souris*" sich jetzt in die Aufgabe teilen zu wollen scheint, einen Teil des Lese- und Theaterpublikums dem krassen Realismus und dem Zolaschen Naturalismus abwendig zu machen. Ludovic Halévy besitzt schon die Sanktion als Académicien, die auch seinem alter ego Henri Meilhac nicht mehr lange fehlen wird.*)

Ludovic Halévy (geboren 1834) ist ganz in der Theateratmosphäre aufgewachsen. Sein Vater hat durch mehrere Dramen und gelungene Übertragungen altgriechischer Tragödien eine gewisse Berühmtheit erlangt, der bekannte Komponist ist sein Oheim. Kaum der Schulzucht entwachsen, erhielt Halévy eine Anstellung im Staatsministerium des neuen Kaiserreichs, stieg rasch zum Bureauchef auf, wurde Secrétaire-rédacteur am Gesetzgebenden Körper und nahm schon 1865 seine Entlassung, um ausschliesslich dem Schriftstellerberuf zu leben. Schon vorher hatte der junge Beamte sich mit einem Lustspiel (*La fille d'un Mécène*) und einem Roman versucht, welche von Direktion zu Direktion, von Redaktion zu Redaktion wanderten, um schliesslich ungedruckt zu bleiben. Dem scharfblickenden Komponisten Jacques Offenbach war es vorbehalten, dem verschüchterten Anfänger einen kräftigen Ruck zu geben.**) Jahrelang schrieb

*) Während der Drucklegung dieses Buchs trifft die Nachricht ein, dass Meilhac den durch Labiches Tod erledigten Sitz erobert hat.

**) Über Offenbach vgl. Lindau, dramaturg. Blätter II. 198 ff. Daselbst beherzigenswerte Gedanken über den unglaublichen Erfolg des „Orpheus" in Deutschland und die deutsche Moralität in Theorie und Praxis.

Halévy für den Direktor der damals aufkommenden „*Bouffes Parisiens*“ unter dem Pseudonym Jules Servières (vgl. *J. Claretie* „Annales polit. et litt.“ vom 18. September bis 2. Oktober 1887) kleinere Schwänke und verfängliche Possen, bis er mit Meilhac zusammentraf. Beide wurden, wie Erckmann und Chatrian, treue Mitarbeiter und versahen von da ab den fruchtbaren Offenbach mit den Libretti zu seinen zahlreichen und berüchtigten Operetten: die Texte zur „Schönen Helena“, zum „Blaubart“, zum „Orpheus in der Unterwelt“, zur „Grossherzogin von Geroldstein“, zum „Pariser Leben“ und dergleichen stammen aus der Feder des Dioskurenpaares. Daneben schrieben Meilhac und Halévy in Gemeinschaft eine Anzahl frivoler Schwänke mit frivolen Namen — „Toto chez Tata“, „Madame attend Monsieur“ etc. etc. — welche kaum ahnen liessen, dass jeder der beiden Inséparables einst in andere Bahnen einlenken und in Labiches und Paillerons Gefolge die Stufen zur Académie française emporklimmen sollte.

Den Übergang zu ernsten Leistungen bildete ein satirischer Schwank und ein packendes Sittendrama. In „*Tricoche et Cacolet*“ (deutsch von R. Treumann), einer übermütigen Posse ohne den geringsten Ehebruch, aber überreich an gewagten und unzweideutigen Situationen, wollten die Mitarbeiter Offenbachs die *Comédie larmoyante*, das sentimentale Drama persiflieren, nebenbei auch das zweifelhafte und gaunerhafte Treiben gewisser Pariser Privat-Auskunftsbureaux geisseln. Ein zielbewusster Ernst an manchen Stellen beweist, dass „Tricoche et Cacolet“ mehr sein soll als eine Offenbachiade ohne Musik.

Noch schärfer gelang den Autoren die Charakterzeichnung in dem halbelegischen Sittendrama „*Froufrou*“. Als Heldin nahmen sich Meilhac und Halévy eine leichtfertig-naive Pariserin, ein fieberhaft aufgeregtes Weib, das die wahre Liebe zu fühlen unfähig ist und Tag für Tag von Vergnügen zu Vergnügen eilt — le froufrou ist das Rauschen der seidenen Schlepprobe. Froufrou hat lediglich aus Konvenienz geheiratet und weil ihre Eltern es wünschten. Leider ist aber ihr Gatte eine tiefer angelegte und anders geartete Natur. Mit beiden lebt seit der Geburt eines Söhnchens eine ältere Schwester der frivolen Froufrou; Luise fasst eine innige Zuneigung zu dem still duldenden, edelgesinnten Schwager und bemüht sich vergeblich, ihre

Schwester auf schonende Art ihren Pflichten wieder zuzuführen. Froufrou wird allmählich eifersüchtig auf die Schwester und stürzt sich immer tiefer in den Strudel der musikalischen, theatralischen, deklamatorischen und tanzenden Soirées, eilt immer eifriger von Probe zu Probe, ein Opfer der gesellschaftlichen Verpflichtungen. Dies Hasten und Drängen nimmt Verstand und Willenskraft schliesslich derart gefangen, dass Froufrou mit einem Mitwirkenden an dem einstudierten Gesellschaftsstück „Indiana et Charlemagne" durchgeht. Soweit ist „*Froufrou*" ein lebenswahres und lebenswarmes Sittenbild aus den höheren Gesellschaftskreisen, ein Stück voll Verve und Witz, voll Kraft und Anmut. Die zwei letzten Akte nähern sich bald der Elegie, bald dem Melodrama. Der verlassene Gatte erkrankt in Folge der seelischen Erschütterungen, eilt dann den Flüchtigen nach und tötet den Verführer im Zweikampf. Zerknirscht kehrt Froufrou wieder, durch eine Schwindsucht verklärt. Sie wird Verzeihung erlangen und ihr Kind noch einmal umarmen, um dann ihre Verirrung durch den Tod zu sühnen.

Eine glückliche satirische Ader hat Ludovic Halévy in mehreren Romanen „*Monsieur et Madame Cardinal*", „*les Petites Cardinal*" etc. bethätigt,*) während in „*l'Abbé Constantin*" ein

*) Ausserordentlich fein getroffen ist das Porträt des politischen Strebers und Ausbeuters M. Cardinal. Hierüber lässt sich Pailleron in der Begrüssungsrede bei Aufnahme Halévys in die Académie folgendermassen aus (vgl. Le Temps v. 5. Febr. 1886): „Selon moi, cet ambitieux de club et de faubourg, ce petit Machiavel des Batignolles, cet être inclassable et inconnu, d'origine vaseuse, me paraît être l'embryon et comme le têtard de cette espèce pullulante de politiciens infimes que l'ébranlement de nos dernières commotions fait encore, de temps à autre, monter brusquement du fond à la surface; gens ignorés et ignorants, mais âpres, mais faméliques, prêts à tout faire parce qu'ils ne font rien, à être tout parce qu'ils ne sont rien, à tout prendre parce qu'ils n'ont rien, et qui, jugeant sainement que le pouvoir est encore aujourd'hui ce qu'il y a de plus facile à prendre et de plus profitable à garder, sans autres droits que leurs appétits, sans autres convictions que leurs convoitises, aimant leur pays comme la sangsue aime le malade, finissent par avoir leur part de son gouvernement et entrent aux affaires comme on entre dans les affaires." Die jüngsten Ereignisse haben gezeigt, wie zahlreich diese Spezies in Frankreich ist.

naiver und tugendsamer Idealismus die der Zolaromane überdrüssige Leserwelt erfrischte. Eine dramatische Bearbeitung dieses liebenswürdigen Werkes hatte im Winter 1887—88 mindestens gleichen Erfolg wie seiner Zeit die aus Ohnets Romanen geschöpften Dramen, wird aber wohl eben so schnell und sicher als litterarischer Anachronismus erkannt werden.

V.

Es ist wohl nur ein Zufall, dass Halévys dramatisierter Roman „*L'Abbé Constantin*" zu gleicher Zeit mit Paillerons „*La Souris*" erfolgreich ans Licht der Rampe trat. Als Protest gegen den Zolaismus in allen Gestalten waren beide hochwillkommen. Der Naturalismus, der sich des Romans bemächtigt hat, hat es auf der Bühne bis zum heutigen Tage zu keinem ausschlaggebenden Erfolg bringen können. Der einzige nachdrückliche Versuch, den Ring der Dumas-Sardou-Pailleron zu sprengen, endete mit einer schweren Niederlage Zolas. Während die von W. Busnach dramatisierten Romane „*Assommoir*", „*Pot-Bouille*", „*Le Ventre de Paris*" im Ambigu hundert, zweihundert und mehr Vorstellungen hintereinander erlebten, fiel sein mit grossem Aufwand an Reklame angekündetes Originaldrama „*Renée*" mit Glanz durch. Auf diesen moralischen Bankrott im Drama folgte mit „*La Terre*" der Bankrott im Roman.

Mit „*Renée*" wollte Zola die Formel des naturalistischen Dramas begründen und der halbverbrauchten Bühnenkonvention der Scribe und Sardou den Todesstoss versetzen. Das Motiv entnahm er der „*Phädra*" von Euripides und Racine, weshalb boshafte Kritiker mit Anspielung auf Dumas' „*Francillon*" das Programmstück des Theaters der Zukunft „*Phédrillon*" nannten. Den hochtragischen Vorwurf verschmolz er mit einem Motiv aus seinen Romanen „*La Curée*" und „*Nantas*". Saccard, ein Mann von zähester Energie und unbändiger Unternehmungslust, hat aus Berechnung und Ehrgeiz zu einer Ehe mit einer entehrten Adeligen sich hergegeben. Nach zehnjähriger Thätigkeit hat Saccard-Nantas das Ziel seines Ehrgeizes erreicht, er zählt zu den hervorragendsten Mitgliedern der haute-finance und hat Aussichten auf den Finanzministerposten. Das Verhältnis zu seiner Gattin ist das nämliche geblieben. Ihre Achtung hat der Unselige nicht zu erobern vermocht. Die Wege

beider bleiben getrennt. In der Novelle „*Nantas*“ war die Lösung sehr einfach gegeben. Wie der Parvenü seinem liebeleeren Dasein ein Ende machen will, streckt die Gattin aus Hochachtung für seine unglaubliche Willenskraft endlich die Waffen: „*Je t'aime parce que tu es fort!*“ — Anders im Drama. Saccards Sohn aus erster Ehe ist zwanzig, Renée dreissig Jahre alt geworden. Das Verhältnis zwischen Phädra und Hippolytos wird ins Naturalistische übertragen. Maxime bleibt kein Hippolytos und wird, obwohl verlobt, seines Vaters Nebenbuhler bei Renée. Bei der Katastrophe muss der junge Mann vor seinem Vater sich in einen Schrank verkriechen, — vgl. Victor Hugos „*Hernani*“ — aus welchem er durch den Verrat der doppelzüngigen Mademoiselle Chuin herausgeholt wird. Nachdem der gekränkte Gatte Renée ihres Liebhabers Verlobung mitgeteilt, erschiesst sich diese mit dem Revolver, der Saccards Hand entsunken. So geht Renée als Opfer des von ihrer Mutter ererbten Temperaments zu grunde.

Nicht diese neue Äusserung der z. B. bei Ibsen vorherrschenden atavistischen Theorie, nicht die übermässig gespannte Situation im letzten Akt brachte das Drama zu Fall, sondern der Mangel an Handlung und an logischer Entwicklung der einzelnen Momente, die fehlerhafte Technik und der düstere, schwerverdauliche Stil. Nach ihrer Irrfahrt vom Bureau des „Théâtre-Français“ zu dem des „Gymnase“, von da zum „Odéon“ und schliesslich zum „Vaudeville“ hat Renée Schiffbruch gelitten und vorerst Zolas Hoffnungen auf Theatererfolge mit sich begraben.

Ebensowenig wie dem Chorführer ist es zwei Grössen zweiten Ranges gelungen, dem Naturalismus die Bühne Frankreichs zu erobern: weder Becque noch E. de Goncourt haben mit ihren Dramen „*Michel Pauper*“ und „*Renée Mauperin*“ einen nennenswerten Erfolg errungen. Das tonangebende Pariser Publikum ist für das naturalistische Theater noch nicht blasiert genug und will vorläufig noch bei der Konvention bleiben. Ein erbitterter Federkrieg entbrannte im Anschluss an das Schicksal „Renées“. Der selbstbewusste und unduldsame Zola fiel mit wuchtigen Kolbenstössen über die Theaterkritiker her, zog aber schliesslich den kürzeren gegen den gesunden Menschenverstand und den guten Geschmack.

Während diese Blätter gedruckt werden, kommt aus Paris die

Nachricht von einer neuen und sehr empfindlichen Niederlage des unfehlbaren Zola. Das vom früheren Ministerium verbotene soziale Drama „*Germinal*“ (vgl. pag. 223) hat am 22. April 1888 am Châtelettheater eine so entschiedene Ablehnung erfahren, dass ein namhafter Kritiker seinen Gesamteindruck in folgende Kernworte zusammenfasst: „Puisque le mot de *crever* revient de temps à autre dans la pièce, je me permettrai de dire qu'elle est crevante. Et ce qu'il y a de pis, elle ne soulève aucune question d'art. C'est une suite d'illustrations plus ou moins adroitement appliquées au roman du maître. Le roman, qui est d'ailleurs une œuvre admirable, était horriblement triste. Les illustrations noircissent encore cette tristesse... La pièce m'a paru des plus médiocres, et en son ensemble — assommante.“ (Francisque Sarcey im *Temps* vom 23. April 1888).

Soll man deswegen sagen, dass Paillerons geflügeltes Wort *la vertu n'est plus dans le mouvement* nicht mehr zeitgemäss ist? Jedenfalls zeigt der Quaderbau des Zolaschen Naturalismus bereits klaffende Lücken. Aus diesem schaut eine Übersättigung hervor, welche eine in unserem Zeitalter nervöser Unrast doppelt heftige Reaktion ins Leben rufen muss. Was uns der Heilprozess bescheren wird, liegt noch im Dunkel der Zukunft. Unsicher tastet die naturalistische Schule nach der Formel des Dramas der Zukunft, selbst Ibsen hat sie nicht zu entwickeln vermocht. Immerhin ist es für das jetzige Wirrwarr kennzeichnend, wenn im gleichen Jahr, da Émile Zola den düstersten und unflätigsten seiner Romane herausgab, der Dramatiker Pailleron der Buchausgabe von „*La Souris*“ folgende Widmung vordrucken liess:

„De cette simple et tendre et chaste comédie
Vous êtes l'héroïne, et je vous la dédie.
C'est un roman d'amour qui se passe entre nous,
Un rêve — plein de vous, mais ignoré de vous, —
Car j'ai si bien caché ce que j'ai voulu taire,
Que mon œuvre au grand jour gardera son mystère,
Et, même, en la voyant, vous ne saurez jamais
Que c'est vous dont je parle, et que je vous aimais.“

Vielleicht behalten in absehbarer Zeit Taine und Zola mit ihrer pessimistischen Anschauung doch Recht, dass der Roman naturnotwendig

dem Drama über den Kopf wachsen wird. Wir aber hoffen mit Zuversicht, dass diese Seite der dichterischen Kunst im geistigen Leben der Menschheit ihre Sendung noch nicht erfüllt hat und bedauern aus tiefster Seele die Bereitwilligkeit, mit welcher die meisten zeitgenössischen Dramatiker der Mahnung des Theaterdirektors in Gœthes „Faust“ folgen:

„Und seht nur hin, für wen ihr schreibt.
Wenn diesen Langeweile treibt,
Kommt jener satt vom übertischten Mahle,
Und, was das Allerschlimmste bleibt,
Gar mancher kommt vom Lesen der Journale.
Man eilt zerstreut zu uns wie zu den Maskenfesten,
Und Neugier nur beflügelt jeden Schritt.
Die Damen geben sich und ihren Putz zum besten,
Und spielen ohne Gage mit.
Was träumet ihr auf eurer Dichter Höhe?
Was macht ein volles Haus Euch froh?
Beseht die Gönner in der Nähe!
Halb sind sie kalt, halb sind sie roh.
Der, nach dem Schauspiel, hofft ein Kartenspiel,
Der, eine wilde Nacht an einer Dirne Busen.
Was plagt ihr armen Thoren viel
Zu solchem Zweck die holden Musen?
Ich sag' Euch: gebt nur mehr und immer, immer mehr,
So könnt ihr Euch vom Ziele nie verirren.
Sucht nur die Menschen zu verwirren,
Sie zu befriedigen ist schwer!“

Texte zu Pailleron.

Le Monde où l'on s'ennuie.

Acte deuxième. Scène première.

Saint-Réault, Bellac, Toulonnier, Roger, Paul Raymond, Madame de Céran, Madame Arriégo, Madame de Loudan, La Duchesse, Suzanne, Lucy, Jeanne Raymond.

Tout le monde est assis et rangé pour écouter Saint-Réault qui termine sa lecture.

Saint-Réault. Et qu'on ne s'y trompe pas! Si profondes dans leur étrangeté qu'apparaissent ces légendes, ce ne sont, comme l'écrivait, en 1834, mon illustre père, ce ne sont que de pauvres imaginations comparées aux conceptions surhumaines des Brahmanas recueillis dans les Oupanischas, ou bien aux dix-huit Paranas de Vyasa, le compilateur des Védas.

Jeanne, bas, à Paul. Tu dors?

Paul. Non, non... j'entends comme un vague auvergnat.

Saint-Réault, continuant. Tel est, en termes clairs, le concretum de la doctrine boudhique, et c'est par là que je voulais terminer.

Plusieurs Voix, faiblement. Très bien! Très bien!

Saint-Réault. Et maintenant... Silence subit. On va se rasseoir.

Saint-Réault. Et maintenant... Il tousse.

Madame de Céran, avec empressement. Vous êtes fatigué, Saint-Réault?

Saint-Réault. Mais non, Comtesse.

Madame Arriégo. Si! vous êtes fatigué; reposez-vous, nous attendrons!

Plusieurs Voix. Oui! reposez-vous! reposez-vous!

Madame de Loudan. Vous ne sauriez planer toujours! Reprenez terre, Baron.

Saint-Réault. Merci, mais... D'ailleurs, j'avais fini! Tout le monde se lève.

Plusieurs Voix, dans le bruit. Très intéressant! Un peu obscur! Très bien! Trop long!

Bellac, aux dames. Matérialiste! Trop matérialiste!...

Paul, à Jeanne. C'est un four!

Suzanne, très haut. Monsieur Bellac!

Bellac. Mademoiselle?

Suzanne. Venez donc à côté de moi. Bellac va vers elle.

Roger, bas. Ma tante!

La Duchesse, de même. C'est-à-dire qu'elle a l'air de le faire exprès, positivement!

Saint-Réault, revenant à la table. Plus qu'un mot! (Étonnement. On se rassied dans un silence consterné.) ou, pour mieux m'exprimer, un vœu. — Ces études, dont, malgré les limites étroites et la forme légère que mon genre d'auditoire m'imposait.....

La Duchesse, à part. Eh bien! il est poli!

Saint-Réault. ...on aura peut-être entrevu l'immense portée, ces études, dis-je, ont eu, en 1821, il y a tantôt soixante ans, pour initiateur... je vais plus loin, pour inventeur, — l'homme de génie dont j'ai le pesant honneur d'être le fils...

Paul, à Jeanne. Il en joue du cadavre, celui-là.

Saint-Réault. Dans la voie qu'il avait tracée, je l'ai suivi moi-même, et, non sans éclat, j'ose le dire. Un autre, enfin, après nous, a tenté, comme nous, d'arracher quelques mots de l'éternelle vérité au sphinx jusqu'à nous impénétré des théogonies primitives... j'ai nommé Revel, un savant considéré, un homme considérable. Mon illustre père est mort, Revel, bientôt, l'aura suivi dans la tombe... s'il ne l'a fait déjà. Je reste donc seul sur cette terre nouvelle de la science dont Guillaume Eriel de Saint-Réault, mon père, a été le premier occupant! Seul! (Regardant Toulonnier.) Puissent nos gouvernants; puissent les dépositaires et dispensateurs du pouvoir, à qui incombe la périlleuse mission de choisir un successeur au confrère regretté que nous aurons à pleurer demain, peut-être; puissent ces hommes éminents (Regardant Bellac qui parle à Toulonnier), en dépit des sollicitations plus ou moins légitimes qui les assiègent, faire un choix éclairé, impartial, — et déterminé uniquement par la triple autorité de l'âge, des aptitudes et des droits acquis, un choix digne, enfin, de mon illustre père, et de la grande science qui est son œuvre, et que je suis, je le répète, seul à représenter aujourd'hui.

Voix distinctes, dans ce bruit. Très bien! bravo! bravo!

Paul. Ah! ça, c'est plus clair, à la bonne heure.

Madame de Céran. C'est une candidature à la succession Revel.

Bellac. A l'Académie, à la Jeune École, à tout!

Madame de Céran, à part. Je m'en doutais bien.

Le Domestique, annonçant. Le général comte de Briais! — Monsieur Virot!

Le Général, baisant la main de madame de Céran. Comtesse!

Madame de Céran. Ah! Monsieur le sénateur...

Virot, baisant la main de madame de Céran. Madame la Comtesse.

Madame de Céran, à Virot. Et vous, mon cher député, trop tard! vous arrivez trop tard!

Le Général, galamment. On arrive toujours trop tard dans votre salon, Comtesse!

Madame de Céran. Monsieur de Saint-Réault avait la parole: c'est tout dire!

Le Général, à Saint-Réault en le saluant. Oh! oh! que de regrets.

Virot, lui prenant le bras et allant vers la gauche. Et alors, si la chambre vote la loi, vous la rejetez?

Le Général. Mais certainement... au moins la première fois, que diable! Le Sénat se doit bien cela!

Virot. Ah! la duchesse!

Ils vont la saluer. — Paul Raymond et Jeanne se glissent hors du salon, dans le jardin.

Madame de Céran, à Saint-Réault. C'est vrai, vous vous êtes surpassé aujourd'hui, Saint-Réault.

Madame Arriégo. Oui, oui, surpassé! Pas de plus bel éloge.

Madame de Loudan. Ah! baron! baron! quel monde vous nous avez ouvert, et qu'ils sont captivants ces premiers bégaiements de la foi! Ah! votre Trinité boudhique!... d'abord, moi, j'en suis folle!

Lucy, à Saint-Réault. Excusez ma hardiesse, Monsieur, mais il me semble que dans votre énumération des livres sacrés, il y a une lacune.

Saint-Réault, piqué. Vous croyez, Mademoiselle?

Lucy. Je ne vous ai entendu citer ni le Mahabarata, ni le Ramayana.

Saint-Réault. C'est que ce ne sont pas des livres révélés, Mademoiselle, mais de simples poèmes, que leur ancienneté rend pour les Indous un objet de vénération, il est vrai, mais de simples poèmes.

Lucy. Pourtant, l'Académie de Calcutta...

Saint-Réault, ironique. Ah! c'est du moins l'opinion des Brahmes! ..Si vous en avez une autre...

Suzanne, très haut. M. Bellac?

Bellac. Mademoiselle!

Suzanne. Donnez-moi donc votre bras; je voudrais prendre l'air un instant.

Bellac. Mais... Mademoiselle!...

Suzanne. Vous ne voulez pas?

Bellac. Mais, croyez-vous qu'en ce moment?...

Suzanne. Venez donc! Venez donc! Elle l'entraîne. — Ils sortent.

Roger, à la duchesse. Ma tante! — Elle sort avec lui!

La Duchesse. Eh bien, suis-les. Attends, je vais avec toi. Aussi bien, j'ai besoin de marcher un peu; il m'endormait avec son Brahma, ce vieux bonze. Ils sortent.

Toulonnier, à Saint-Réault. Plein de vues neuves et d'érudition... (Bas.) J'ai parfaitement compris l'allusion de la fin, mon cher baron; mais elle était inutile. Vous savez bien que nous sommes tout à vous. Ils se serrent la main.

Madame de Céran, à Saint-Réault. Pardon! (Bas à Toulonnier.) Vous n'oubliez pas mon fils?

Toulonnier. Je n'oublie pas plus ma promesse que la vôtre, Comtesse.

Madame de Céran. Vous aurez vos six voix au Sénat, c'est convenu; mais, convenu aussi qu'après son rapport publié...

Toulonnier. Comtesse, vous savez bien que nous sommes tout à vous.

Paul, à Jeanne, revenant du jardin, furtivement. Je te dis qu'on nous a vus.

Jeanne. Trop noir sous les arbres.

Paul. Déjà, avant le dîner, nous avons failli être pris. Deux fois, c'est trop! Je ne veux plus.

Jeanne. Ah! m'as-tu promis de m'embrasser dans les coins, oui ou non?

Paul, animé. Et toi, veux-tu être Préfète, oui ou non?

Jeanne, animée aussi. Oui, mais je ne veux pas être veuve.

Madame de Céran s'approche d'eux.

Paul, bas, à Jeanne. La comtesse!... (Haut.) Vraiment, Jeanne, — vous préférez le Bhagavata ?

Jeanne. Mon Dieu! mon ami, le Bhagavata...

Madame de Céran. Comment! Vouz avez entendu quelque chose à toute cette science, Madame? Notre pauvre Saint-Réault m'a pourtant semblé ce soir particulièrement prolixe et obscur.

Paul, à part. La concurrence!

Jeanne. Vers la fin, cependant, madame la comtesse, il a été assez clair.

Madame de Céran. Ah! oui, sa candidature: vous avez compris?

Jeanne. Et puis, la science qui repousse la foi n'a-t-elle pas elle-même un peu besoin de foi? a écrit M. de Maistre.

Madame de Céran. Très joli! — Il faut que je vous présente à quelqu'un qui vous sera très utile: le général de Briais, le sénateur.

Jeanne. Et le député, madame la comtesse?

Madame de Céran. Oh! le sénateur est plus puissant.

Jeanne. Mais le député est peut-être plus influent?

Madame de Céran. Décidément, mon cher Raymond, vous avez eu la main heureuse... (Serrant la main de Jeanne.) — Et moi aussi. (A Jeanne. Soit! à tous les deux, alors!

Paul, suivant Jeanne, qui suit madame de Céran et bas: Ange! ange!

Jeanne, de même. Nous irons encore dans les coins?

Paul. Oui, ange! mais quand il y aura plus de monde... Tiens! pendant la tragédie.

Ehe die Tragödie daran kommt, muss Bellac auf allgemeinen Wunsch der Damen eine kleine Vorlesung ad hoc extemporieren:

Bellac. Ce n'est ni le lieu, ni l'heure, du reste, vous en conviendrez, Mesdames, d'approfondir quelques-uns de ces éternels problèmes où se plaisent les âmes de haut vol, comme les vôtres, que tourmentent incessamment les mystérieuses énigmes de la vie et de „l'au delà".

Les Dames. Ah! „l'au delà!" ma chère, „l'au delà!"

Bellac. Mais, ceci réservé, je suis à vos ordres. Et tenez, précisément, il me revient à la pensée une de ces questions toujours agitées, jamais résolues, sur laquelle je vous demanderai la permission de m'affirmer en deux mots.

Les Dames. Oui, oui! parlez!

Bellac, s'asseyant. Je parlerai donc, visant un triple but: — vous obéir d'abord, Mesdames: (Regardant madame de Loudan) ramener une amie égarée...

Murmures des Dames. C'est madame de Loudan.

La Baronne, bas, à madame de Loudan, qui baisse les yeux modestement. C'est vous, ma chère.

Bellac, regardant Lucy. Et combattre une adversaire bien dangereuse ... de toutes façons.

Murmures des Dames. C'est Lucy! Lucy! Lucy!...

Bellac. Il s'agit de l'amour!

Les Dames. Ah! ah!

Bellac. De l'amour! — Faiblesse qui est une force! — sentiment qui est une foi! la seule, peut-être, qui n'ait pas un athée!

Les Dames. Ah! ah! charmant!

Bellac. J'avais été amené ce matin, à parler — chez la princesse, à propos de la littérature allemande, d'une certaine philosophie qui fait de l'instinct la base et la règle de toutes nos actions et de toutes nos pensées.

Les Dames, protestant. Oh! oh!

Bellac. Eh bien, je saisis cette occasion pour déclarer hautement que cette opinion n'est pas la mienne, et que je la repousse de toute l'énergie d'une âme fière d'être!...

Les Dames. Très bien! A la bonne heure.

La Baronne, bas, à Madame de Loudan. Quelle jolie main!*)

Bellac. Non, Mesdames, non! L'amour n'est pas, comme le dit le philosophe allemand, une passion purement spécifique; une illusion décevante dont la nature éblouit l'homme pour arriver à ses fins, non, cent fois non, si nous avons une âme!

Les Dames. Oui, oui!

Bellac. Laissons aux sophistes et aux natures vulgaires ces théories qui abaissent les cœurs; ne les discutons même pas: répondons-leur par le silence, ce langage de l'oubli!

Les Dames. Charmant!

Bellac. A Dieu ne plaise que j'aille jusqu'à nier l'influence souveraine de la beauté sur la chancelante volonté des hommes! (Regardant autour de lui.) Je vois trop devant moi de quoi me réfuter victorieusement!...

Les Dames. Ah! ah!

Bellac. Mais, au-dessus de cette beauté perceptible et périssable, il en est une autre, insoumise au temps, invisible aux yeux, et que l'esprit épuré seul contemple et aime d'un immatériel amour. Cet amour-là, Mesdames, c'est l'Amour, c'est-à-dire l'accouplement de deux âmes et leur envolement loin des fanges terrestres... dans l'infini bleu de l'idéal!

Les Dames. Bravo! bravo!

La Duchesse, à elle-même un peu haut. En voilà du galimatias.

Bellac, la regardant. Cet amour-là, raillé des uns, nié des autres, inconnu du plus grand nombre, je pourrais dire, moi aussi, en frappant sur mon cœur: et cependant il existe! Chez les âmes d'élite, a dit Proudhon...

Quelques voix, protestant. Oh! oh! Proudhon...

Madame de Loudan. Oh! Bellac!

Bellac. Un écrivain que je m'étonne et m'excuse d'avoir à citer ici... Chez les âmes d'élite, l'amour n'a pas d'organes.

Les Dames. Ah! ah! très fin! charmant.

La Duchesse, éclatant. Ah! bien, en voilà une bêtise, par exemple!

Les Dames. Oh! oh! Duchesse!

Bellac, saluant la duchesse. Et cependant, il existe! De nobles cœurs

---

*) Hierin hat man mit voller Gewissheit eine Anspielung auf Caro erblicken wollen, der thatsächlich sehr schöne Hände hatte und beim Sprechen absichtlich damit gestikulierte.

l'ont ressenti, de grands poètes l'ont chanté. et dans le ciel apothéotique des rêves, on voit radieusement assises ces figures immortelles, preuve immaculée d'un immortel et psychique amour: Béatrice... Laure de Noves...

La Duchesse. Laure! Mais elle avait onze enfants, mon bon monsieur!

Les Dames. Duchesse!

La Duchesse. Onze! Vous appelez cela psychique, vous?

Madame de Loudan. Ils n'étaient pas de Pétrarque, voyons, Duchesse; il faut être juste.

Bellac. Héloïse...

La Duchesse. Ah! celle-là...

Bellac. Et leurs sœurs d'hier: Elvire, Eloa! et bien d'autres encore, ignorées ou connues: car elle est, plus qu'on ne le croit, nombreuse, la phalange des chastes et secrètes amours... J'en appelle à toutes les femmes!...

Les Dames. Ah! ah! comme c'est vrai, ma chère!

Bellac. Non! non! l'âme a son langage qui est à elle, ses aspirations, ses voluptés et ses tortures qui sont à elle, sa vie enfin. Et si elle est attachée au corps, c'est comme l'aile l'est à l'oiseau: pour l'élever aux cimes!

Les Dames. Ah! ah! ah! bravo!

Bellac, se levant. Voilà ce que la science moderne doit comprendre... (Regardant Saint-Réault.) elle qu'un matérialisme de plomb rive à la terre, et j'ajouterai, puisque notre vénérable maître et ami a fait tout à l'heure une allusion — un peu hâtive, peut-être — à une perte dont la science, je l'espère, n'aura pas sitôt à gémir, j'ajouterai... (Regardant Toulonnier à qui Saint-Réault parle en ce moment) parlant, moi aussi à nos gouvernants: Voilà ce qu'il devra enseigner à cette jeunesse que Revel instruisait de sa parole, celui, quel qu'il soit, qui sera choisi pour l'instruire après lui, et non pas seulement, j'en demande pardon à notre illustre confrère, non pas avec l'insuffisante autorité des droits acquis, de l'érudition et de l'âge, mais avec l'irrésistible puissance d'une voix jeune encore et d'une ardeur qui ne s'éteint pas!

Tous. Bravo! Charmant! Exquis! Délicieux!

Acte III. Scène 4.

Im Wintergarten des Schlosses, wo das Rendez-vous stattfinden soll, sind die Herzogin und Mme. de Céran versteckt, um Aufklärung zu erlangen, wer die Liebenden sind. Paul und Jeanne treten zuerst ein, liebkosen sich zum grossen Ergötzen der Herzogin, bis die Thüre knarrt, um Bellac, dann Lucy einzulassen. Paul und Jeanne verstecken sich auch.

Lucy. Vous êtes là, M. Bellac?

Paul. L'Anglaise!

Bellac. Oui, Mademoiselle!

Paul. Et le professeur.., L'Anglaise et le professeur: fable! Quand je te disais! Une intrigue!... Un rendez-vous! Ah! mais c'est moi qui ne m'en vais plus, par exemple!

Jeanne. Comment?

Paul. Après cela, si tu veux t'en aller, toi?

Jeanne. Ah! mais non! Ils se cachent derrière un massif.

Lucy. Vous êtes de ce côté!

Bellac. Par ici!... Je vous demande pardon... La serre est habituellement mieux éclairée... Je ne sais pourquoi, ce soir... Il marche vers elle.

Madame de Céran, bas à la duchesse. Lucy!... Mais, alors, Suzanne? ...Je n'y suis plus!

La Duchesse. Attends un peu; j'ai idée que nous allons y être.

Lucy. Mais, M. Bellac, que signifie cette sorte de rendez-vous? Et votre lettre de ce matin?... Pourquoi m'écrire?

Bellac. Mais, pour vous parler, chère miss Lucy. Est-ce donc la première fois que nous nous isolons, pour échanger nos pensées?

Paul, pouffant de rire, bas, à Jeanne. Oh!...échanger!... Je ne savais pas que cela s'appelait comme ça...

Bellac. Entouré comme je le suis ici, quel autre moyen avais-je de vous parler, à vous seule?

Lucy. Quel autre? Il fallait me donner le bras et sortir du salon avec moi, tout simplement. Je ne suis pas une jeune fille française, moi.

Bellac. Mais, vous êtes en France.

Lucy. En France comme ailleurs, je fais ce que je veux; je n'ai pas besoin de secret, et encore moins de mystère. Vous déguisez votre écriture... Vous ne signez pas... Il n'est pas jusqu'à votre papier rose. ...Ah! que vous êtes bien Français!...

Paul, bas, à Jeanne. Né malin.

Bellac. Et que vous êtes bien, vous, la muse austère de la science, la Polymnie superbe! la Piéride froide et fière... Asseyez-vous donc!

Lucy. Non! non!... Et voyez comme toutes vos précautions ont tourné contre nous... J'ai perdu cette lettre.

La Duchesse, un peu haut. J'y suis!... Mouvement de Lucy vers la gauche.

Bellac. Ah! vous avez perdu?...

Lucy. Et que voulez-vous que pense celui ou celle qui l'aura trouvée?

La Duchesse, bas, à madame de Céran. Y es-tu, maintenant?

Lucy. Il est vrai qu'il n'y avait plus d'enveloppe... partant, plus d'adresse...

Bellac. Ni mon écriture, ni ma signature... Vous voyez donc que j'ai bien fait. En tous cas, j'ai cru bien faire, chère miss Lucy, pardonnez à votre professeur, à votre ami, et... asseyez-vous, je vous en prie...

Lucy. Non! dites-moi ce que vous aviez à me dire en si grand secret, et rentrons.

Bellac, la retenant. Attendez!... Pourquoi n'êtes-vous pas venue à mon cours, aujourd'hui?

Lucy. Parce que j'ai passé mon temps à chercher cette lettre, précisément. De quoi aviez-vous à me parler?

Bellac. Êtes-vous impatiente de me quitter! (Il lui donne un paquet de papiers attachés avec un ruban rose.) Tenez!

Lucy. Des épreuves!

Bellac, ému. De mon livre.

Lucy, émue aussi. De votre?... Ah! Bellac!

Bellac. J'ai voulu que vous fussiez la seule à le connaître avant tous, la seule!

Lucy, lui prenant les mains avec effusion. Ah! mon ami! mon ami!

Paul, retenant son rire. Oh! non, ce cadeau d'amour, pff!...

Mouvement de Bellac vers la gauche.

Lucy. Qu'avez-vous?

Bellac. Non, rien... J'avais cru... Vous le lirez, ce livre où j'ai mis ma pensée, et vous nous trouverez en communion parfaite, j'en suis sûr... sauf sur un point... Oh! celui-là!

Lucy. Lequel?

Bellac, tendrement. Est-il possible que vous ne croyiez pas à l'amour platonique, vous?

Lucy. Moi? Oh! pas du tout.

Bellac, gracieusement. Eh bien!... Et nous, cependant?

Lucy. Nous, c'est de l'amitié.

Bellac, marivaudant. Pardon! c'est plus que de l'amitié et mieux que de l'amour!

Lucy. Alors, si c'est plus que l'un et mieux que l'autre, ce n'est

ni l'un ni l'autre. Et maintenant, merci encore, merci mille fois; mais rentrons, voulez-vous? Elle va pour sortir.

Bellac, la retenant toujours. Attendez!

Lucy. Non! non! rentrons.

Paul, à Jeanne. Ça ne mord pas.

Bellac, la retenant. Mais, attendez donc, de grâce! Deux mots!... Deux mots! Éclairez-moi, ou éclairez-vous!... La question en vaut la peine. Voyons, Lucy!...

Lucy, s'animant et passant à droite. Voyons, Bellac! Voyons, mon ami, votre amour platonique!... Philosophiquement, mais cela ne se soutient pas!

Bellac. Permettez, cet amour est une amitié...

Lucy. Si c'est l'amitié, ce n'est plus l'amour!

Bellac. Mais, le concept est double!

Lucy. S'il est double, il n'est pas un!

Bellac. Mais, il y a confusion! Il s'assied.

Lucy. S'il y a confusion, il n'y a plus caractère!... Et je vais plus loin!... Elle s'assied aussi.

Paul, à Jeanne. Ça a mordu!

Lucy. Je nie que la confusion soit possible entre l'amour, qui a l'individuation pour base, et l'amitié, forme de la sympathie, c'est-à-dire d'un fait, où le moi devient, en quelque sorte, le non-moi. Je nie absolument, oh! mais absolument!

La Duchesse, bas à madame de Céran. J'ai bien souvent entendu parler d'amour, mais jamais comme cela.

Bellac. Voyons, Lucy!...

Lucy. Voyons, Bellac! Oui ou non? Le facteur principal...

Bellac. Voyons, Lucy, un exemple. Supposons deux êtres quelconques — deux abstractions — deux entités — un homme quelconque — une femme quelconque, tous deux s'aimant, mais de l'amour vulgaire, physiologique, vous me comprenez?

Lucy. Parfaitement!

Bellac. Je les suppose dans une situation comme celle-ci, seuls la nuit, ensemble, que va-t-il arriver?

La Duchesse, à madame de Céran. Je m'en doute, moi, et toi?

Bellac. Fatalement! — suivez-moi bien; — fatalement, il va se produire le phénomène que voici.

Jeanne, à Paul. Oh! c'est amusant!...

Paul. Eh bien! Madame?

Bellac. Tous deux, ou plus vraisemblablement, l'un des deux, le premier, l'homme...

Paul, à Jeanne. L'entité mâle!

Bellac. Se rapprochera de celle qu'il croit aimer... Il s'approche d'elle.

Lucy, se reculant un peu. Mais...

Bellac, la retenant doucement. Non, non!... Vous allez voir! Ils plongeront leurs regards dans leurs regards; ils mêleront leurs souffles et leurs chevelures...

Lucy. Mais, monsieur Bellac...

Bellac. Et alors!... Et alors!... il se passera en leur moi... indépendamment de leur moi lui-même, une suite non interrompue d'actes inconscients, qui, par une sorte de progrès de processus lent, mais inéluctable, les jettera, si j'ose ainsi dire, à la fatalité d'un dénouement prévu où la volonté ne sera pour rien, l'intelligence pour rien, l'âme pour rien!

Lucy. Permettez!... ce processus...

Bellac. Attendez, attendez!... Supposons maintenant un autre couple et un autre amour, à la place de l'amour physiologique, l'amour psychologique, à la place d'un couple quelconque, — deux exceptions: — vous me suivez toujours?

Lucy. Oui.

Bellac. Eux aussi, assis l'un près de l'autre, se rapprocheront l'un de l'autre.

Luci, s'éloignant encore. Mais, alors, c'est la même chose!

Bellac, la retenant toujours. Attendez donc! Il y a une nuance. Laissez-moi vous faire voir la nuance. Eux aussi pourront plonger leurs yeux dans leurs yeux et mêler leurs chevelures....

Lucy. Mais enfin? Elle se lève.

Bellac, la faisant rasseoir. Seulement!... Seulement!... Ce n'est plus leur beauté qu'ils contemplent, c'est leur âme; ce n'est plus leurs voix qu'ils entendent, c'est la palpitation même de leur pensée! Et lorsque enfin, par un processus tout autre, quoique congénère, ils en seront arrivés, eux aussi, à ce point obscur et troublé où l'être s'ignore lui-même, sorte d'engourdissement délicieux du vouloir qui paraît être à la fois le *summum* et le *terminus* des félicités humaines, ils ne se réveilleront pas sur la terre, eux, mais en plein ciel, car leur amour à eux plane bien par delà les nuages orageux des passions communes dans le pur éther des idéalités sublimes! Silence.

Paul, à Jeanne. Il l'embrassera!...

Bellac. Lucy! chère Lucy, me comprenez-vous? Oh! dites que vous me comprenez!

Lucy, troublée. Mais!... Il me semble que les deux concepts...

Paul. Oh! les concepts! non, ils sont trop drôles!

Lucy, toujours troublée. Les deux concepts... sont identiques!

Paul. Oh! identiques...

Bellac, avec passion. Identiques!... Oh! Lucy, vous êtes cruelle!... Identiques!!! Mais songez donc qu'ici tout est subjectif!

Paul. Il faut que je fasse une folie!

Bellac, tout à fait passionné. Subjectif! Lucy! comprenez-moi bien

Lucy, tout à fait émue. Mais, Bellac!... subjectif!...

Jeanne, à Paul. Il ne l'embrassera pas!

Paul. Alors, c'est moi qui t'embrasse!

Jeanne, se défendant. Paul! Paul! Bruit de baisers.

Bellac, Lucy, se levant effrayés. Hein.

La Duchesse, étonnée, se levant aussi. Eh bien! comment? Ils s'embrassent?

Lucy. Quelqu'un! Quelqu'un est là!...

Bellac. Venez, venez! prenez ma main!

Lucy. On nous écoutait! Oh! Bellac, je vous le disais bien.

Bellac. Venez!

Lucy. Mais, je suis horriblement compromise! Elle sort par le fond à gauche.

Bellac, la suivant. Je réparerai, chère miss, je réparerai!...

Scène V.

La Duchesse, Madame de Céran, cachées. **Jeanne, Paul,** sortant de leur cachette en riant.

Paul. Ah! l'amour platonique! Ah! ah! ah!

Jeanne. Et le moi, et le processus, et le terminus! Ah! ah! ah!

La Duchesse, sortant à son tour de sa cachette, et à part. Ah! mes coquins!... Attendez un peu! Elle marche doucement vers eux.

Paul. Hein? le joli Tartufe, avec ses déclarations à deux fins et à échappement. (Imitant Bellac.) „Mais, chère miss, le concept de l'amour est double.“

Jeanne, imitant Lucy. Mais, le facteur principal!

Paul. Voyons, Lucy!

Jeanne. Voyons, Bellac!

Paul. Mais, c'est une nuance! Laissez-moi vous faire voir la nuance!

Jeanne. Mais, alors, c'est identique...

Paul. Identique! O cruelle... Songez donc qu'ici tout est subjectif!

Jeanne. Oh! Bellac! subjectif! Bruit de baisers que la duchesse fait claquer sur sa main.

Paul et Jeanne, se relevant, effrayés. Hein?

Jeanne. Quelqu'un!

Paul. Pincés!

Jeanne. On nous écoutait.

Paul, l'entraînant. Viens, viens.

Jeanne, en s'en allant. Ah! Paul, peut-être aussi dans le commencement....

Paul. Je réparerai, cher ange, je réparerai!...

Ils disparaissent par la gauche.

Scène VI.

La Duchesse, Madame de Céran.

La Duchesse, riant. Ah! ah! ah! mes drôles... Ils sont gentils... mais ils méritaient une leçon... Ah! ah!... Je peux rire... maintenant ...Ah! ah!... dis donc, Lucy!... Elle va bien, ta bru! Quand je te disais... Eh bien! y es-tu, à présent! Suzanne... ce rendez-vous... cette lettre?...

Madame de Céran. Oui, c'était la lettre de Bellac à Lucy que Suzanne avait trouvée!

La Duchesse. Et qu'elle prenait pour la lettre de Roger à Lucy. C'est pour cela qu'elle était si furieuse, la jalouse!

Madame de Céran. Jalouse? Duchesse, vous ne voulez pas dire qu'elle aime mon fils?

La Duchesse. Ah çà! est-ce que tu penserais encore à lui faire épouser l'autre, par hasard?... Eh bien! et le processus?

Madame de Céran. L'autre?... Non, certes... Mais Suzanne, jamais, ma tante, jamais!

La Duchesse. Nous n'en sommes pas encore là... malheureusement... En attendant, va retrouver ta tragédie et ta candidature Revel. Va!... Moi je me charge de rattraper ton fils, et de lui faire rengaîner son grand sabre. — Tout est bien qui finit bien... Ouf! Ah! c'est égal, je suis plus tranquille! Beaucoup de bruit pour pas grand'chose... Mais c'est fini! fini! fini! Allons-nous-en!

Elles vont pour sortir à gauche. La porte de droite crie.

Toutes deux, s'arrêtant. Hein?

La Duchesse. Encore! — Ah çà! mais, ta serre!... C'est les marronniers du Figaro, ta serre! Ah! bien, c'est joli!

Madame de Céran. Mais qui ça peut-il être encore?

La Duchesse. Qui? (Prise d'une idée.) Ah! (A Madame de Céran, la poussant vers la gauche.) Rentre au salon, je te le dirai.

Madame de Céran. Non.

La Duchesse, même jeu. Tu ne peux pas laisser éternellement tes invités?...

Madame de Céran, cherchant à voir. En effet, mais qui donc?...

La Duchesse, même jeu. Puisque je te le dirai. Va vite, avant qu'on ne soit là... Tu ne pourrais plus...

Madame de Céran. C'est vrai; d'ailleurs, je vais revenir pour le thé.

La Duchesse. Pour le thé! c'est cela. — Va, va! et vite, et vite!

Madame de Céran sort par la gauche.

Scène VII.

La Duchesse, puis **Suzanne,** puis **Roger.**

La Duchesse. Qui ça peut être? Mais Roger, qui épie Suzanne, ou Suzanne, qui épie Roger. (Regardant à droite.) Oui, oui, c'est bien lui. — C'est mon Bartholo... (Regardant à gauche.) Et ma jalouse, maintenant, qui croit Roger avec Lucy, et qui voudrait bien voir un peu ce qui se passe. C'est cela. Troisième migraine. Mon compte y est!... Ah! si le hasard ne fait pas quelque chose avec cela, c'est un grand maladroit!... (Baissant doucement le gaz.) Aidons-le un peu.

Suzanne, entrant en se cachant. Je savais bien qu'en faisant le tour de la serre, il finirait par y arriver. Je le gênais.

Roger, de même. Elle a fait le tour de la serre; elle y est. — Je l'ai vue entrer. Enfin! Je vais donc savoir à quoi m'en tenir.

La Duchesse. Ils jouent à cache-cache!

Suzanne, écoutant. Il paraît qu'elle est en retard, son Anglaise!

Roger, de même. Ah çà! Bellac n'est donc pas là?...

La Duchesse. Ils n'en finiront pas... à moins que je ne m'en mêle... Pst!...

Roger. Elle l'appelle!... Ah! si j'osais, je prendrais sa place, puisqu'il n'est pas là. Le voilà bien, le moyen de savoir où ils en sont.

La Duchesse, à part. Allons donc!... allons donc!... Pst!

Roger. Ma foi, ça durera ce que ça pourra... Puisqu'il ne vient pas, j'aurai toujours appris quelque chose... Pst!

La Duchesse. Tiens!

Suzanne, à part. Il me prend pour Lucy... Oh! que je voudrais savoir ce qu'il va lui dire.

Roger, à mi-voix. C'est vous?

Suzanne, à mi-voix. Oui!... (A part résolument.) Tant pis!...

Roger, à part. Elle me prend pour Bellac.

La Duchesse. Oh! bien... maintenant! — Allez, mes enfants, allez!... **Elle disparaît derrière les massifs du fond, à gauche.**

Roger. Vous avez reçu ma lettre?

Suzanne à part, furieuse, lui parlant en face sans qu'il la voie ni l'entende. Oui, je l'ai reçue, ta lettre!... Oui, je l'ai reçue! et tu ne t'en doutes guère. (Haut, doucement.) Mais, sans cela, serais-je à votre rendez-vous?

Roger, à part. A votre!... Eh bien! est-ce assez clair, cette fois?..

Ah! malheureuse enfant!... Enfin, nous allons voir. (Haut.) J'avais si peur que vous ne vinssiez pas... ma chère.

Suzanne, à part. Ma chère!... Oh! (Haut.) Vous m'avez pourtant bien vue sortir du salon tout à l'heure... mon cher.

Roger, à part. Ils en sont au moins à la familiarité!... Il n'y a pas à dire!... Il faut absolument que je sache... (Haut.) Pourquoi vous tenez-vous si loin de moi? Il marche vers elle.

Suzanne, à part. Mais il va voir que je suis plus petite que Lucy. Elle s'assied.) Ah! comme ça...

Roger. Ne voulez-vous pas que j'aille m'asseoir auprès de vous?

Suzanne. Je veux bien.

Roger, à part, allant vers elle. Oh! elle veut bien!... Ce qui m'étonne, c'est qu'elle me prenne pour Bellac; je n'ai pourtant ni sa voix, ni... Enfin, ça durera ce que ça pourra. — Profitons-en. — (Il s'assied auprès d'elle en lui tournant le dos, et haut.) Que vous êtes bonne d'être venue!... Vous m'aimez donc un peu, ma chère?

Suzanne, qui lui tourne aussi le dos. Mais oui, mon cher.

Roger, se levant, à part. Elle l'aime!... Oh! le misérable!

Suzanne. Qu'est-ce qu'il a donc?

Roger, revenant s'asseoir près d'elle. Eh bien! alors, laissez-moi donc être auprès de vous comme les autres fois. Il lui prend les mains.

Suzanne, à part, indignée. Il lui prend la main!

Roger, à part, indignée. Elle se laisse parfaitement prendre les mains. ... C'est épouvantable!

Suzanne, de même. Oh!

Roger, haut. Vous tremblez?..

Suzanne. C'est... c'est vous qui tremblez...

Roger. Non, non, c'est vous!... Est-ce que... (A part.) Nous allons voir... tant pis!... (Haut.) Est-ce que tu as peur?

Suzanne, à part, furieuse, se levant. Tu!...

Roger, à part, respirant. Ils n'en sont que là!

Suzanne revient, après un geste de résolution, se rasseoir auprès de lui, sans mot dire.

Roger, terrifié, à part. Comment?... Encore plus loin!... Mais alors!... (Haut.) Ah! tu n'as pas peur?...

Suzanne. Peur... avec toi?...

Roger, à part. Avec!... Mais jusqu'où a-t-il poussé la séduction, le misérable! Oh! je le saurai! je veux le savoir... Je le veux... je le dois, j'ai charge d'âme... (Haut, avec décision.) Eh bien!... en ce cas, voyons, si tu n'as pas peur, pourquoi me fuir? Il l'attire à lui.

Suzanne, indignée. Oh!

Roger. Pourquoi te détourner de moi?

Il passe son bras autour de sa taille.

Suzanne, même jeu. Oh!

Roger. Pourquoi me défendre ton visage?... Il se penche sur elle.

Suzanne, bondissant sur ses pieds. Oh! c'est trop fort!

Roger. Oui! c'est trop fort!

Suzanne. Mais regardez-moi donc! Suzanne! Pas Lucy, Suzanne! entendez-vous?

Roger. Et moi Roger! pas Bellac, Roger! entendez-vous?

Suzanne. Bellac?

Roger. Oh! malheureuse enfant! C'était donc vrai?... Ah! Suzanne! Suzanne!... Que c'est mal!... Que vous me faites mal!.. Enfin, il va venir, je l'attends!

Suzanne. Comment? Qui?

Roger. Mais vous ne comprenez donc pas que j'ai lu la lettre?

Suzanne. La lettre!... C'est moi qui l'ai lue, votre lettre?

Roger. Ma lettre? La lettre de Bellac!

Suzanne. De Bellac?... De vous!...

Roger. De moi?

Suzanne. De vous!... A Lucy!...

Roger. A Lucy?... A vous! à vous! à vous!...

Suzanne. A Lucy!... à Lucy!... à Lucy!... qui l'avait perdue!

Roger, stupéfait. Perdue!

Suzanne. Ah! j'étais là quand elle l'a réclamée au domestique!... Vous ne direz pas... Et je l'avais trouvée, moi!...

Roger, éclairé. Trouvée!

Suzanne. Oui... oui... trouvée, et le rendez-vous... et la migraine... et tout!... Je savais tout. Et j'ai voulu voir, et je suis venue... Et vous me preniez pour elle...

Roger. Moi?

Suzanne, les larmes commençant à la gagner. Oui, vous! Oui, vous!... Vous me preniez pour elle, et vous lui disiez que vous l'aimiez!... Si!.. Si!.. Alors, pourquoi m'avez-vous dit que vous ne l'aimiez pas?... Oui!... à moi... tantôt... vous me l'avez dit, et que vous ne l'épousiez pas... Pourquoi l'avez-vous dit? Il ne fallait pas me le dire. Épousez-la si vous voulez, cela m'est bien égal, mais il ne fallait pas me le dire!... Vous m'avez trompée... vous m'avez menti! Ce n'est pas bien! Puisque vous l'aimiez, il ne fallait pas... il fallait!... (Se jetant dans ses bras.) Ah! ne l'épouse pas!... ne l'épouse pas!... ne l'épouse pas!..

Roger. Suzanne!... ô ma chère Suzanne! que je suis heureux!...

Suzanne. Hein.

Roger. Cette lettre, alors, tu l'as trouvée? Elle n'est pas à toi.

Suzanne. A moi?

Roger. Eh bien! ni à moi non plus... je te jure!

Suzanne. Mais...

Roger. Puisque je te le jure! Elle est à Lucy!... à Bellac!... à d'autres!... Que nous importe? Ah! je comprends maintenant... Tu croyais... Oui... oui... Comme moi... Je comprends!... Ah!... chère enfant... ma chère Suzanne!... Que j'ai eu peur!... mon Dieu! que j'ai eu peur!

Suzanne. Mais de quoi?

Roger. De quoi? Oui, c'est vrai!... C'est absurde!... non!... non!... ne cherche pas... C'est odieux!... pardon, entends-tu?... Je te demande pardon...

Suzanne. Alors, tu ne l'épouses pas?

Roger. Mais, puisque je te dis...

Suzanne. Oh! je n'entends rien à tout ça, moi... Dis seulement que tu ne l'épouses pas, et je te croirai...

Roger. Mais non!... mais non!... Qu'elle est enfant!... Voyons, ne pleure plus... essuie tes yeux, chère petite, chère Suzanne. Nous ne sommes plus fâchés... ne pleure donc plus.

Suzanne, au milieu. Je ne peux pas m'en empêcher.

Roger. Mais pourquoi?

Suzanne. Mais je n'ai que toi, moi, Roger... Je ne veux pas que tu me quittes.

Roger. Te quitter?

Suzanne, toujours pleurant. Je suis jalouse, tu sais bien... Tu ne comprends pas ça, toi... non... non... Oh! j'ai bien vu, ce soir, quand je voulais te faire enrager avec M. Bellac... tu ne me regardais pas seulement. Cela t'est bien égal, M. Bellac.

Roger. Lui! Mais je voulais le tuer!...

Suzanne. Le tuer!... (Elle lui saute au cou.) Oh! que tu es gentil!... Tu croyais donc?...

Roger. Tais-toi... ne parlons plus de cela... c'est fini... c'est oublié, rien ne s'est passé!... Recommençons tout! A mon arrivée, à la tienne, tantôt... Bonjour, Suzanne, bonjour, ma chérie... Comme il y a longtemps que je ne t'ai vue!... Viens là... viens près de moi... comme tantôt. Il s'assied et la fait asseoir tout près de lui.

Suzanne. Ah! Roger, comme tu es bon maintenant! Comme tu me dis des choses!... Tu m'aimes mieux qu'elle, alors, bien vrai?

Roger, s'animant peu à peu. T'aimer? Mais est-ce que ce n'est pas mon devoir de t'aimer?... mon devoir de parent, de tuteur?... mon

devoir d'honnête homme enfin? T'aimer! Tiens, quand j'ai lu cette lettre ... je ne sais ce qui s'est passé en moi... Ah! c'est là que j'ai compris quelle affection sérieuse... Oh! oui, je t'aime, chère enfant, chère pureté, et plus que je ne le pensais moi-même, et je veux que tu le saches... (Très tendre.) N'est-ce pas que tu le sais?... N'est-ce pas que tu le sens que je t'aime bien... ma chère petite Suzanne?...

Suzanne, un peu étonnée. Oui... Roger...

Roger. Tu me regardes... Je t'étonne... je ne te convainc pas... Je suis si peu habitué aux expansions tendres, si gauche aux caresses... Je ne sais pas dire ces choses-là... moi... L'éducation du cœur se fait par les mères, et tu connais la mienne... Elle a fait de moi un piocheur, un savant. La science a rempli ma vie... Tu en as été le seul repos, le seul sourire, la seule jeunesse!.. Tu n'as que moi, dis-tu? Eh bien! et moi, chère petite, qu'ai-je eu à aimer que toi, que toi seule... et je ne le sentais pas, non!... Tu m'as pris comme les enfants vous prennent, sans qu'ils le sachent et qu'on s'en doute: par l'expansion puissante de leur être, par l'obsession de leur grâce, par la séduction de leur faiblesse, par tout ce qui fait que l'on aime, parce que l'on se donne et que l'on se soumet à ce que l'on protège. J'étais ton maître, mais ton élève aussi. Pendant que j'ouvrais ton esprit à la pensée, tu ouvrais mon âme à la tendresse... Je t'apprenais à lire... tu m'apprenais à aimer. C'est sur tes petits doigts roses, c'est sur la soie d'or de tes cheveux d'enfant que mon cœur ignorant a épelé ses premiers baisers... Tu y es entrée, toute petite, dans ce cœur où tu as grandi et que tu remplis maintenant tout entier, entends-tu? tout entier. (Silence.) Eh bien! es-tu rassurée?

Suzanne, émue, se levant, et à voix basse. Allons-nous-en!

Roger, étonné. Pourquoi? Où?

Suzanne, très troublée. Autre part...

Roger. Mais pourquoi?

Suzanne, de même. Il fait sombre!

Roger. Mais, tout à l'heure!...

Suzanne. A! tout à l'heure... je n'avais pas vu.

Roger. Non, reste!... reste!... Où serons-nous mieux qu'ici?... J'ai tant de choses encore... J'ai le cœur si plein... Je ne sais pas pourquoi je te dis tout cela... c'est vrai... mais c'est si bon de te le dire... Ah! Suzanne... reste encore... ma chère Suzanne... Il la retient.

Suzanne, voulant se dégager. Non... non... je vous en prie...

Roger, étonné. Vous?... Tu ne me tutoies plus!...

Suzanne, toujours plus troublée. Je... je vous en prie!...

Roger. Mais, tout à l'heure...

Suzanne. Oui, mais plus maintenant...

Roger. Mais pourquoi?

Suzanne. Je ne sais pas... je...

Roger. Eh bien!... encore!... Tu pleures... Je t'ai fait du chagrin?

Suzanne. Non... oh!... non...

Roger. Alors... je t'ai offensée sans le vouloir... J'ai...

Suzanne. Non... non... Je ne sais pas... Je ne comprends pas ...Je suis... Allons-nous-en, je vous en prie...

Roger. Suzanne... Mais je ne comprends pas non plus... je ne devine pas...

Scène VIII.

Les Mêmes, La Duchesse, paraissant.

La Duchesse. Et savez-vous pourquoi? C'est que vous n'y voyez clair ni l'un ni l'autre. (Elle tourne le gaz. La scène s'éclaire.) Voilà!

Roger. Ma tante!..

La Duchesse. Ah! chers petits, que vous me rendez heureuse!... Allons, embrasse ta femme, toi!

Roger, stupéfait d'abord. Ma femme!.. Suzanne! (Il regarde sa tante, il regarde Suzanne; puis avec un cri.) Ah! c'est vrai... je l'aime!..

La Duchesse, avec joie. Allons donc!... Et d'un qui voit clair... (A Suzanne.) Eh bien... et toi?

Suzanne, les yeux baissés. Ah! ma tante!...

La Duchesse. Tu y voyais déjà, toi, il paraît... Les femmes ont toujours l'œil plus vif... Hein? Quelle belle invention que le gaz... Tout va bien?... Il n'y a plus que ta mère...

Roger. Comment?

La Duchesse. Ah! dame, ça sera dur... La voilà!.. Les voilà tous: toute la tragédie!.. Pas un mot... Laisse-moi faire... Je m'en charge!... Mais qu'est-ce qui se passe donc là-bas?

Scène IX.

Les Mêmes, Madame de Céran, d'abord, entrant joyeuse; puis, peu à peu, par toutes les issues le poete **des Millets,** entouré de dames, **le Général, Bellac, Lucy, Madame de Loudan, Madame Arriégo, Paul et Jeanne,** tous les personnages du 2e acte.

Madame de Céran. Grande nouvelle, ma tante!

La Duchesse. Quoi donc?

Madame de Céran. Revel est mort!

La Duchesse. Tu badines!...

Madame de Céran. C'est dans les journaux du soir. Voyez!

Elle lui tend un journal.

La Duchesse. Allons donc!... Elle prend le journal et lit.

Madame Arriégo, au poète. Très beau! Superbe!

Madame de Loudan. Très belle œuvre! Et si élevée!

Le Général. Très remarquable! Il y a un joli vers!

Des Millets. Oh! général!

Le Général. Si! si!.. un très joli vers! Le... Comment dites-vous cela? Le... „L'honneur est maintenant semblable à un dieu qui n'aurait plus un seul autel.“ Très joli vers!

Paul, à Jeanne. Un peu long!

Bellac, tenant un journal, et à Lucy. Il est mort à six heures.

Saint-Réault, à sa femme. Il tient un journal. Oui! à six heures — Oh! j'ai la parole de M. Toulonnier.

Bellac, à Lucy. Toulonnier m'a promis formellement...

Madame de Céran, à la duchesse. Toulonnier est tout à nous!

La Duchesse. Au fait, où est-il donc, votre Toulonnier?

Saint-Réault. On vient de lui remettre une dépêche.

Madame de Céran, à part. Confirmative!.. c'est bien cela... Mais pourquoi?... (Le voyant entrer.) Ah! enfin!...

Tout le Monde. C'est lui! Ah! ah!

Toulonnier descend en scène. — On l'entoure.

Madame de Céran. Mon cher secrétaire général!

Saint-Réault. Mon cher Toulonnier!

Madame de Céran. Eh bien! cette dépêche?

Bellac. Il s'agit de ce pauvre Revel, n'est-ce pas?

Toulonnier, embarrassé. De Revel, oui.

Bellac. Eh bien! qu'est-ce qu'elle dit.

La Duchesse, regardant Toulonnier. Elle dit qu'il n'est pas mort, parbleu!...

Madame de Céran, Bellac, Saint-Réault, montrant les journaux. Mais les journaux?

La Duchesse. Ils se seront trompés!

Tous. Oh!

La Duchesse. Pour une fois! (A Toulonnier.) N'est-ce pas?

Toulonnier, avec ménagement. En effet, il n'est pas mort!

Saint-Réault, se laissant tomber sur un siège. Encore!

La Duchesse. Et on l'a même nommé quelque chose de plus, je le parierais!

Toulonnier. Commandeur de la Légion d'honneur.

Saint-Réault, bondissant sur ses pieds. Toujours!

Toulonnier, montrant son télégramme. Ce sera demain à l'*Officiel*... Voyez!... (Douloureusement, à Saint-Réault.) Je prends bien part...

La Duchesse, regardant Toulonnier, à part. Il le savait en venant ici; il est très fort. (Haut.) Et moi aussi, j'ai une grande nouvelle à vous annoncer.

Tout le Monde. Ah! On se tourne vers la duchesse.

La Duchesse. J'en ai même deux.

Lucy. Comment?

Madame de Loudan. Deux? Et lesquelles, Duchesse?

Bellac. Lesquelles?

La Duchesse. D'abord le mariage de notre amie miss Lucy Watson avec M. le professeur Bellac.

Tout le Monde. Avec Bellac? Comment?

Bellac, bas. Duchesse!

La Duchesse. Ah!... il faut réparer!

Bellac. Rép... Ah! mais, avec bonheur! Ah! Lucy!

Lucy, étonnée. Pardon, Madame...

La Duchesse, bas. Ah! il faut réparer, mon enfant!

Lucy, de même. Il ne peut y avoir réparation; il n'y a pas faute Madame, et vous avez tort de dire: „Il faut."

Bellac. Comment?

Lucy. Mes sentiments étant d'accord avec ma volonté.

Elle tend la main à Bellac.

Bellac. Ah! Lucy.

La Duchesse. Allons, tant mieux!... Et d'un!

Madame de Loudan. Ah! Lucy! vous êtes heureuse entre toutes les femmes.

La Duchesse. Et seconde nouvelle!

Madame de Loudan. Encore un mariage?

La Duchesse. Encore un, oui!

Madame de Loudan. Mais, c'est la fête d'Hyménée!

La Duchesse. Le mariage de mon cher neveu, Roger de Céran...

Madame de Céran. Duchesse!

La Duchesse. Avec une fille que j'aime de tout mon cœur...

Madame de Céran. Ma tante!

La Duchesse. Ma légataire universelle!...

Madame de Céran. Votre...

La Duchesse. L'héritière de mes biens et de mon nom!... ma fille adoptive enfin, mademoiselle Suzanne de Villiers de Réville.

Suzanne, se jetant dans se bras. Ah! ma mère!...

Madame de Céran. Mais, Duchesse!

La Duchesse. Trouves-en une plus riche et de meilleure famille, toi.

Madame de Céran. Je ne dis pas. Cependant... (A Roger.) Songe, Roger...

Roger. Je l'aime, ma mère!

La Duchesse, cherchant des yeux autour d'elle. Et de deux! Il me reste... (A Paul.) Ah! venez donc un peu ici, vous... Comment allez-vous réparer, vous?

Paul, penaud. Ah! Duchesse, c'était vous?

Jeanne, confuse. Ah! Madame, vous avez entendu?...

La Duchesse. Oui, petite masque, oui, j'ai entendu.

Paul. Oh!

La Duchesse. Mais, comme vous n'avez pas dit trop de mal de moi, je vous pardonne. Vous serez préfet, allons!

Paul. Ah! Duchesse. Il lui baise la main.

Jeanne. Ah! Madame!... La reconnaissance, a dit Saint-Evremont...

Paul, à Jeanne. Oh! maintenant ce n'est plus la peine!...

Vers écrits à la première représentation des „*Faux Ménages*“ avant le lever du rideau.

Le Cirque se remplit, — le belluaire attend.
Dans la loge de pierre il est seul. Il entend,
Avec leurs grondements de tonnere et de houle,
D'un côté le lion et de l'autre la foule,
Deux fauves — ayant faim de sa chair tous les deux.
Il est pensif, il songe au combat hasardeux,
Au bras qui peut faiblir, à ce monstre qu'on lâche,
A ce félin qui rampe et mord; — il se sent lâche,
Il a peur et sa peur l'effraie, il est glacé;
Il a la vision d'un homme terrassé,
Râlant aux cris joyeux d'un grand peuple en démence,
D'un cadavre insulté par la huée immense,

Nu, disloqué, hideux, sous le soleil qui luit,
Et du lion superbe, une patte sur lui!....
Et toi, poète, aussi, comme le belluaire,
Te voilà dans l'effroi comme dans un suaire,
Écoutant cette foule, attendant ce moment
D'affronter ta chimère énorme au nom charmant,
La Gloire! Mais l'enjeu de ta lutte insensée
C'est bien plus que ta vie à toi, — c'est ta Pensée.

Édouard Pailleron.

Register der Autoren und der behandelten Stücke.

„*Abbé Constantin, l'*“ 293, 294.
„*Affaire Clémenceau, l'*“ 135, 136, 137, 142, 150.
„*Age ingrat, l'*“ 273, 281.
„*Agnès de Méranie*“ 39.
Alkaios 67.
„*Ami des femmes, l'*“ 145, 160 ff., 171 ff., 176 ff., 248.
„*Andréa*“ 88, 170, 230 ff.
„*Angelo de Padoue*“ 22.
„*Antony*“ 17, 23, 37.
Aristophanes 223.
Aristoteles 3.
„*Assommoir, l'*“ 294.
Augier 40 ff. 54, 55—132, 136, 140, 149, 160, 165, 171, 173, 175, 219, 237, 250, 276.
„*Autre Motif, l'*“ 280.
„*Aventurière, l'*“ 42 ff., 55, 56, 61, 65, 93.

Balzac 49, 174.
„*Barbier de Séville, le*“ 8 ff.
„*Barricades, les*“ 17.
Barrière, Th. 212.
Bayard 46.
Beaumarchais 7 ff., 13.
„*Beau Mariage, un*“ 65 ff., 93.
Becque, 295.
Benedix, R. 49, 149.
Béranger 14, 140.
„*Bernard de Palissy*“ 211.
„*Bertrand et Raton*“ 49.
Biéville 46.
„*Bijou de la reine, le*“ 136.
Bijoux indiscrets, les 4.
Bleibtreu, Carl 149, 175.
Börne, L. 14, 48.
Boileau 28, 39, 94.
Bourgeois, Anicet 240.
„*Bourgeois-Gentilhomme, le*“ 59.
„*Bourgeois de Pontarcy, les*“ 220.
„*Bourse, la*“ 39.
Brazier 46.
Briffaut 14.
„*Burgraves, les*“ 22, 26, 38, 56.
Busnach, William 168, 294.
Byron 15, 27, 38, 172.

„*Camaraderie, la*“ 49, 50, 282.
Caro, E. 285.
„*Ceinture dorée*“ 57, 61, 72, 93.
„*Chanoinesse, la*“ 47.
„*Charles VIII à Naples*“ 56.
„*Charlotte Corday*“ 39.
Chateaubriand 23.
„*Chatterton*“ 27 ff., 37.
Chénier, A. 40.
„*Chevalier Trumeau, le*“ 277, 278, 291.

„*Cid, le*“ 21.
„*Ciguë, la*“ 40, 41, 55, 57, 65, 87.
Claretie, J. 55, 136, 172, 211, 275, 290.
„*Clavigo*“ 7.
„*Comtesse Sarah, la*“ 86.
Conrad, G. 152.
„*Contagion, la*“ 67, 80 ff., 93, 95.
Coppée, Fr. 18, 85, 157.
Corneille 21, 24, 26, 30, 37, 71.
Courcy 46.
„*Crocodile, le*“ 247 ff.
„*Cromwell*“ 16, 22, 28, 37.
Cuvillier-Fleury 144, 164.
„*Cyprienne*“ 224 ff.
„*Czarine, la*“ 146.

„*Dame aux Camélias, la*“ 57, 135, 137 ff., 145, 171.
„*Daniel Rochat*“ 79, 222 ff., 232.
Daudet 77.
Déjazet 212.
Delavigne, C. 7, 15, 16; — G. 46.
Delorme 46.
Delpit, 235.
„*Demi-Monde, le*“ 140, 145 ff., 160, 171, 248.
„*Denise*“ 168 ff.
„*Dernier Quartier, le*“ 277.
Destouches, Ph. 5.
„*Diables noirs, les*“ 214.
„*Diane*“ 56, 67.
„*Diane de Lys*“ 57, 140 ff., 145.
Diderot 3 ff., 13, 24, 37, 150, 219, 251.
„*Diplomate, le*“ 50.
„*Divorçons*“ 224 ff., 249, 263 ff., 281.
Donizetti 22.
„*Dora*“ 213, 228 ff.
Ducis 15.
Dumas, A., père 17, 23, 133 ff., 142, 172, 250.
Dumas, A., fils 24, 41, 47, 54, 57, 61, 94, 95, 133—208, 234, 235, 248, 273, 294.
Dupin, 46.
Dupont, P. 275.
Duport 46.

École du bon sens 37 ff., 56.
„*Effrontés, les*“ 57, 68, 72 ff., 80, 103 ff., 220, 223.
„*Egmont*“ 22, 237.
„*Étincelle, l'*“ 280, 281.
„*Étrangère, l'*“ 143, 145, 146, 160, 165 ff., 171, 172, 175, 190 ff.
Euripides 39, 294.

„*Famille Benoîton, la*“ 215, 217 ff.
„*Faust*“ 31, 297.
„*Faux Ménages, les*“ 277, 279.
„*Fédora*“ 165, 213, 228, 235 ff., 249.
„*Femme de Claude, la*“ 135, 145, 159, 160, 164, 174, 175, 201 ff.
„*Femmes fortes, les*“ 214.
„*Femmes savantes, les*“ 282.
„*Fernande*“ 213, 225 ff., 233, 248, 251, 252 ff.
„*Ferréol*“ 231.
Féval 210 ff.
„*Figaro*“ 7 ff., 80; —, les Premières Armes de 212.
„*Fille d'un Mécène, la*“ 291.
„*Fils de Giboyer, le*“ 50, 64, 68, 73, 75 ff., 80, 84, 95, 113 ff., 223.
„*Fils naturel, le*“ 6, 134, 150 ff., 172.
„*Fourchambault, les*“ 54, 58, 61, 66, 89 ff., 122 ff., 229, 237.
Foussier, Ed. 61.
„*Francillon*“ 157, 168 ff., 294.
„*Froufrou*“ 292 ff.

Gaboriau 210.
„*Gabrielle*“ 44, 45, 64, 88.
„*Ganaches, les*“ 214, 220.
Ganderax 14.
Gautier, Th. 18.
Geibel 39.
„*Gendre de M. Poirier, le*“ 58, 66, 165.
„*Gens nerveux, les*“ 212.
„*Georgette*“ 233 ff.
„*Germinal*“ 223, 296.
Girardin, Em. 168; — Mme de 38.
Goethe 3, 7, 16, 22, 31, 45, 237, 251, 297.
Gogol, Nic. 71.
Goldoni 6.
Goncourt, E. de 295.
Gounod 67.
Grimm, M. von 11.

„*Habit vert, l'*“ 60.
„*Haine, la*“ 239 ff., 246, 250.
Halévy, Lud. 291 ff.
„*Hamlet*“ 16.
Hardy, Al. 45.
Haussonville, Cte d' 164.
„*Hasemanns Töchter*“ 218.
Hebbel 27.
Heine 27, 40, 251, 290.
„*Hélène*“ 280.
„*Henri III*“ 17.
„*Hernani*“ 18 ff., 22, 28, 31 ff., 93, 295.
„*Homme de bien, un*“ 56, 86.
„*Honneur et l'Argent, l'*“ 39.
Honegger 49, 93.
„*Horace et Lydie*“ 39.
Hugo, Victor 15 ff., 36, 37, 38, 40, 45, 62, 76, 93, 133, 139, 140, 155, 236, 249, 274, 295.
Ibsen, H. 289, 295, 296.
„*Idées de Mme Aubray, les*“ 155 ff., 172, 175.
„*Jacobites, les*“ 157.
„*Jean de Thommeray*“ 80, 84 ff.
„*Jeunesse, la*“ 56, 57, 65 ff.
Joanny 19.
„*Joueur de Flûte, le*“ 41, 56, 61.
„*Judith*“ 38.

„*Kean*“ 142.
Klopstock 14.
Kotzebue 6, 149.

Labiche 93, 291.
La Fontaine 135, 172.
La Martelière 14.
Lamartine 140.
Laube 17, 79, 149, 214.
Lebrun 15, 38, 164.
Legouvé 30, 160, 211; — Sohn 46.
Lemoine 46.
Lenau 27.
Lessing 3 ff.
Letourneur 15.
Lindau, P. 54, 55, 79, 94, 163, 233, 237, 291.
„*Lionnes pauvres, les*“ 61, 65, 67 ff., 92, 94, 95, 97 ff., 160, 163.
„*Lions et Renards*“ 80 ff., 93.
Lockroy 46, 240.
Lope de Vega 45.
„*Louis XI*“ 15.
„*Lucrèce*“ 38.
„*Lucrèce Borgia*“ 21 ff.

„*Macbeth*“ 24.
„*Madame attend Monsieur*“ 292.
„*Mme Caverlet*“ 88 ff.
„*Mademoiselle de la Seiglière*“ 53.
„*Maison Neuve*“ 219.

„*Maître de Forges, le*“ 53.
„*Maître Guérin*“ 86 ff., 92, 94.
Malefille 235.
„*Mariage d'argent, le*“ 66.
„*Mariage de Figaro, le*“, 9 ff.
„*Mariage d'Olympe, le*“ 41, 61 ff., 65, 67, 93, 94, 95, 139, 140, 142, 164.
„*Maria Stuart*“ 38.
„*Marie Tudor*“ 22.
„*Marino Falieri*“ 15.
„*Marion Delorme*“ 17 ff., 22, 41, 62, 139, 227, 246.
Marivaux 277.
Masson 46.
Meilhac, H. 291 ff.
Mélesville 46.
„*Méprises de l'amour, les*“ 86.
„*Mercadet, ou le Faiseur*“ 49.
„*Mère coupable, la*“ 11.
„*Michel Pauper*“ 295.
„*Misanthrope, le*“ 146.
Molière 24, 41, 56, 59, 80, 146, 225, 250, 278, 282, 290.
„*Monaldeschi*“ 17.
„*Monde où l'on s'amuse, le*“ 233, 277 ff., 283.
„*Monde où l'on s'ennuie, le*“ 77, 224, 237, 273, 275, 281 ff., 298 ff.
„*Monsieur Alphonse*“ 143, 157 ff., 173, 174.
Montépin 210.
Mozart 7.
„*Mur mitoyen, le*“ 277.
Musset, A. de 28, 39, 60, 140.

„*Narcotique, le*“ 277.
„*Nos bons Villageois*“ 220.
„*Nos Intimes*“ 212, 214 ff., 251, 279.

„*Odette*“ 95, 232 ff., 249, 251, 279.
Offenbach, J. 291.
Ohnet, G. 53, 86, 294.
„*Oncle Sam*“ 219, 230.
„*Othello*“ 17, 157.

Pailleron 55, 57, 77, 136, 171, 233, 237, 273 ff.
Paladilhe 237.
Palissot 139.
„*Papillonne, la*“ 214.
„*Parasite, le*“ 276.
„*Paris à l'envers*“ 212.
„*Patrie*“ 237 ff.
„*Pattes de Mouche, les*“ 213 ff., 219, 251.
„*Paul Forestier*“ 57, 87 ff., 94.
„*Père de Famille, le*“ 6.
„*Père prodigue, le*“ 47, 135, 144, 153 ff., 172, 173.
„*Petite Pluie*“ 280 ff.
„*Philiberte*“ 56, 57.
„*Piccolino*“ 214.
„*Pierre de Touche, la*“ 59, 67.
Pigault-Lebrun 55, 56.
Poë, Edg. 251.
„*Pommes du Voisin, les*“ 215.
Ponsard 7, 38 ff., 56, 149, 276.
„*Post-Scriptum, le*“ 60.
„*Pot-Bouille*“ 294.
Potron 46.
„*Poule Noire, la*“ 212.
Prévost d'Exiles 139.
„*Princesse de Bagdad, la*“ 173.
„*Princesse Georges, la*“ 145, 160, 163 ff., 171, 172, 175, 186 ff.
Pyat, F. 223.

„*Question d'argent, la*“ 149, 172.

„*Rabagas*“ 79, 220 ff., 249.
Rabelais 8.

Rachel 37, 145, 146, 209.
Racine 30, 37, 38, 294.
„*Renée*“ 168, 294 ff.
„*Renée Mauperin*“ 295.
Rhangabé 240.
„*Richard III*“ 16.
„*Roi s'amuse, le*“ 21.
„*Rosenmüller und Finke*“ 216.
Rossini 7, 8.
Rousseau 7, 12.
„*Ruy Blas*“ 22 ff.

Sainte-Beuve 3, 38.
Sand, G. 60, 144.
Sandeau, J. 46, 53, 57, 58, 61, 68.
„*Sapho*“ 67.
Sarah Bernhardt 146, 165, 237, 245, 249, 251.
Sarcey, Fr. 144, 244, 246, 296.
Sardou 24, 41, 45, 49, 95, 165, 170, 171, 173, 209 ff., 273, 279.
Schiller 14, 15.
Schlegel 15.
Schopenhauer 28.
Schwindenhammer vgl. La Martelière.
Scott, W. 15.
Scribe 14, 40, 45 ff., 66, 86, 95, 146, 148, 173, 174, 211, 212, 213, 248, 250, 282, 294.
„*Second Mouvement, le*“ 277 ff.
„*Séraphine*“ 225.
Shakespeare 15, 24, 28, 251.
Sophokles 39.
Soulié, Fr. 210.
„*Souris, la*“ 273, 281, 286 ff.
Staël, Mme de 15.
Sue, Eug. 210.

Talma 37.
„*Taverne, la*“ 210, 212.
Tatischeff 21.
Terre, la 294.
„*Théâtre chez Madame*“ 277, 291.
„*Théâtre en Liberté*“ 28.
„*Théodora*“ 165, 228, 238, 240 ff., 246.
Thiers 14, 228.
Tolstoï, Gf. 288, 289.
„*Torquemada*“ 28.
„*Tosca, La*“ 165, 245 ff.
„*Toto chez Tata*“ 292.
„*Tricoche et Cacolet*“ 292.

Valabrègue 235.
Vanderburch 46.
Varner 46.
„*Ventre de Paris, le*“ 294.
Verdi 22.
„*Verre d'eau, le*“ 50.
„*Vieux Garçons, les*“ 215, 250.
„*Visite de Noces, la*“ 145, 160 ff., 172.
Vigny, A. de 17, 27.
Vitet 17, 47.
Voltaire 7, 9, 12, 38, 133, 212.

Wafflard 46.

Zola, Ém. 24, 38, 70, 81, 145, 149, 168, 171, 173, 174, 223, 251, 294 ff.

Druck der J. B. Metzlerschen Buchdruckerei in Stuttgart.

BOUND
JAN 17 1927
UNIV. OF MICH.
LIBRARY
UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 03021 8005